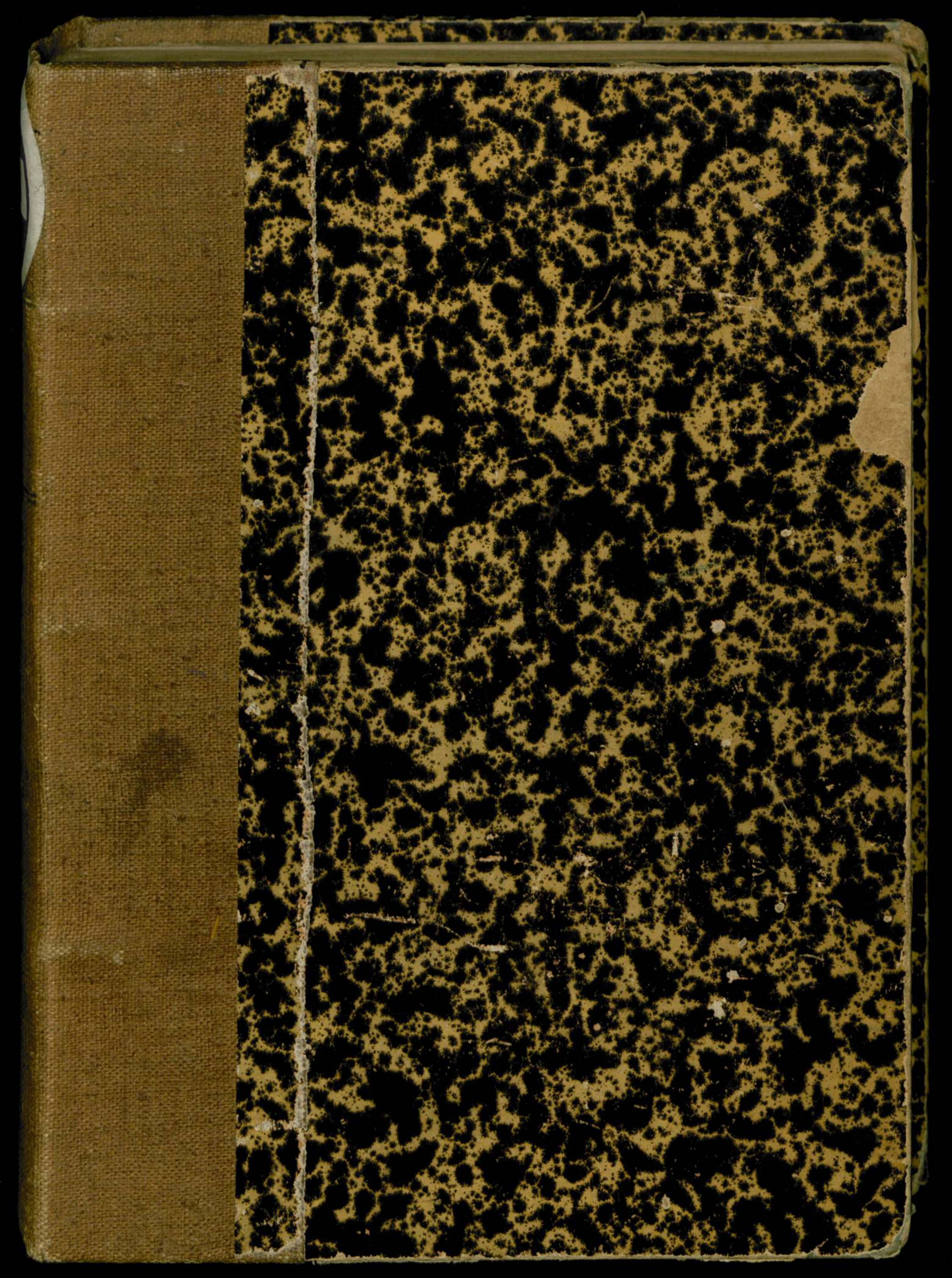


L.-E. GRATIA

L'ÉTUDE

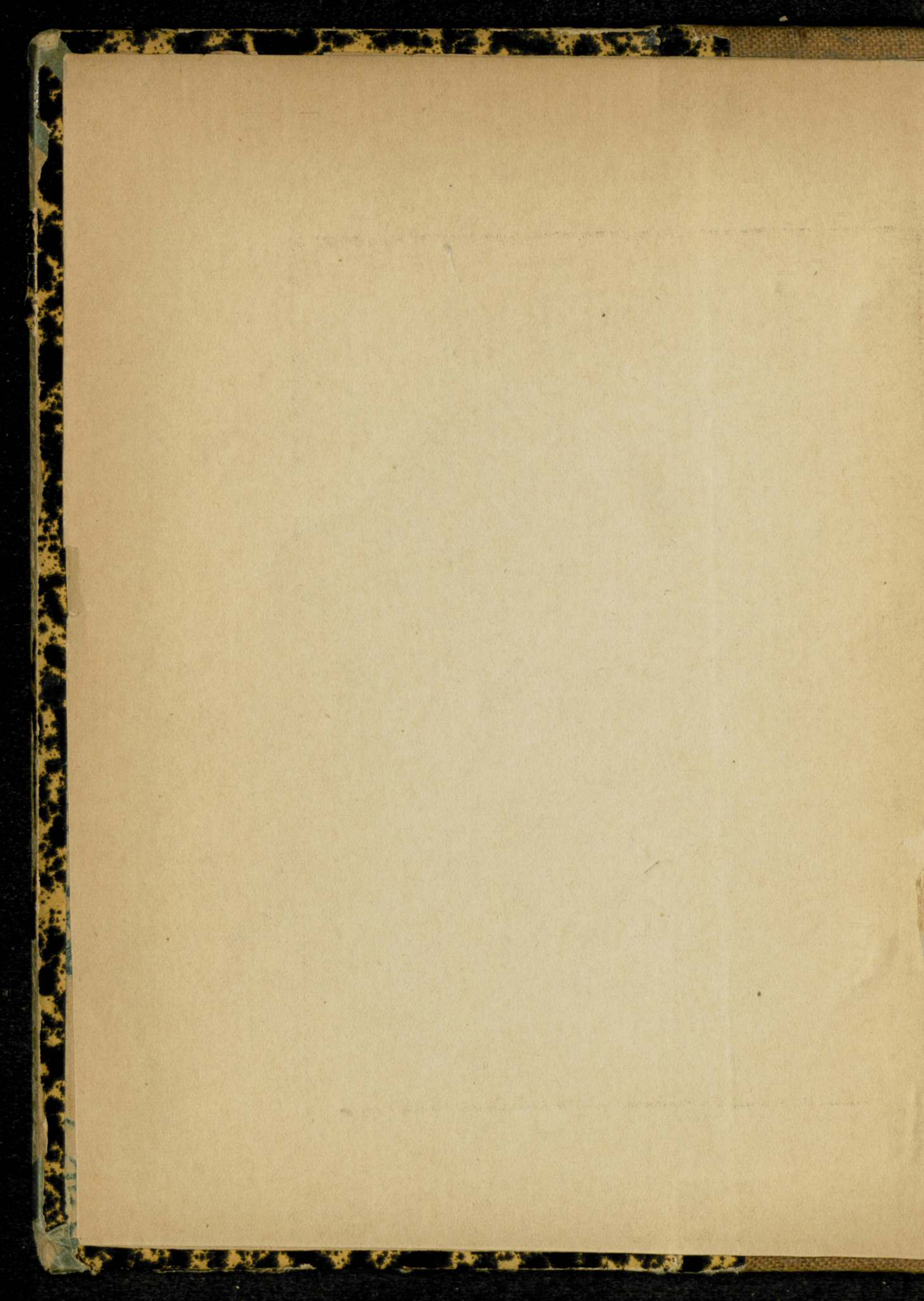
DU PIANO











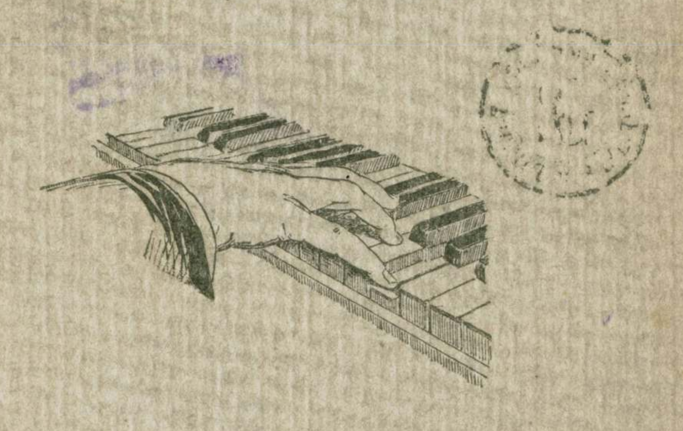
L.-E. GRATIA

l'ÉTUDE du PIANO

COMMENT RÉALISER UN MAXIMUM DE PROGRÈS A L'AIDE D'UN MINIMUM DE TRAVAIL.

Préface de CH.-M. WIDOR
Membre de l'Institut.

60 FIGURES — 4 PLANCHES HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

L'Étude du Piano

DU MÊME AUTEUR

PIANO ET CHANT

Le crépuscule, poëme d'Achille MILLIEN, *baryton et piano.*
La fiancée, chant populaire Polonais, *harmonisé au piano.*
Ave Maria, *chant et piano.*
Le chant du pain (BÉRANGER), chœur pour 3 voix d'homme avec solo pour soprano.
Tu ne réponds rien, poëme de LESCALIER, *chant et piano.*
Ma peine est bien grande, *chant et piano.*
Cher ange aimé, *chant et piano.*
Tes yeux, poëme de DE REYLE, *chant et piano.*
Chants et chœurs pour fêtes civiques : **A la nature — La mère — Les ancêtres — La terre des aïeux — Paean d'amour — Enfance — Fraternité — Hymne à la joie — Travail et Liberté** — Poëmes de DE REYLE.
Si tu voyais une hirondelle, poëme de Pierre DUPONT, *chant et piano.*
Les soirs d'été, poëme de Fernand HAUSER, *chant et piano.*
Les morts m'écoutent seuls, poëme de MORRÉAS, *chant et piano.*
O temps de ma jeunesse, poëme de MORRÉAS, *chant et piano.*
Sombre Eglogue, poëme de Louis BOUILHET, duologue, *baryton et soprano.*
Villanelle, poëme de LECOMTE DE LISLE, *chant et piano.*
A une jeune fille, poëme de Louis BOUILHET, *chant et piano.*
Vieille Chanson, poëme de F. MASSÉ, *chant et piano.*

PIANO SEUL

Impression Musicale n° I.
Prélude.

CHEZ L'AUTEUR, 7, *Place Dancourt, Paris :*

Impression Musicale n° II.

L.-E. GRATIA

L'Étude du Piano

COMMENT RÉALISER UN MAXIMUM DE PROGRÈS
A L'AIDE D'UN MINIMUM DE TRAVAIL

Préface de CH.-M. WIDOR
Membre de l'Institut

60 FIGURES — 4 PLANCHES HORS TEXTE





PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

PRÉFACE

L'enseignement technique des instruments a fait de notre temps, de considérables et étonnants progrès, après être resté figé dans la tradition de Clementi et de Hummel pendant trois quarts de siècle, il s'est liquéfié, tout à coup sous le chaud rayon du soleil artistique grâce à l'intelligence, au savoir, à l'esprit d'observation de quelques-uns, parmi lesquels M. L.-E. Gratia.

Chez lui tout est connaissance et réflexion; il s'inquiète d'abord des lois naturelles physiologiques et psychologiques directrices des méthodes du travail mécanique, pour ne s'occuper que plus tard de ce travail même, excluant tout empirisme.

Et alors il règle les durées de l'étude journalière, surveille l'indépendance des muscles et le développement de la mémoire : « comment faut-il travailler? doit-on répéter d'une unique façon les passages difficiles, ou bien les différencier de nuance, de mouvement, d'accent? N'est-il

pas nécessaire de les varier afin d'exciter l'attention? Ne faut-il pas craindre de jouer VITE, *ne vaut-il pas mieux chercher la beauté du son que la rapidité du trait?...*

Ceci posé il s'occupe de la main et des doigts, de leur position, de leur gymnastique; puis des difficultés spéciales au piano, gammes et arpèges, écarts, trilles, doubles notes; en suite de l'accentuation générale, legato et staccato, de la mesure et du rythme, enfin du répertoire classique et de la littérature propre à l'instrument.

Le côté technique du sujet étant épuisé, c'est de l'interprétation et du sentiment musical qu'il est question.

Rien de plus intéressant, de plus utile que ces pages écrites par un virtuose habile doublé d'un artiste psychologue et philosophe.

CH.-M. WIDOR.

L'ÉTUDE DU PIANO

CHAPITRE I

L'ÉTUDE DU PIANO

SA NÉCESSITÉ AUX POINTS DE VUE ÉDUCATIF, ARTISTIQUE, RÉCRÉATIF

L'étude du piano joue un rôle des plus importants dans l'éducation. Cela serait une erreur de croire que ses résultats soient simplement musicaux, sans plus.

Cette étude — bien conduite — développe considérablement la somme d'attention de l'enfant, elle habitue les yeux à voir juste et vite, à fractionner rapidement une courte étendue, elle affine l'ouïe et mieux encore elle est un puissant moyen pour coordonner les impressions visuelles et tactiles. Elle fait naître l'indépendance des muscles, canalise l'effort de la pensée, par un travail psycho-physiologique spécial, elle contribue puissamment à l'évolution de l'intelligence.

« Le fait d'une délicatesse extrême d'un ou deux sens

principaux peut modifier tout le caractère intellectuel et moral, » a dit Ribot.

L'étude d'un instrument à clavier comporte toute une série de phénomènes des plus intéressants pour le psychologue. Il suffit de penser à la complexité du jeu pour en entrevoir l'intérêt : les yeux voient la tache, image de la note, celle-ci — dès que le cerveau est impressionné par elle — fait partir de ce dernier l'ordre d'un mouvement qui sera variable en force, en rapidité et en amplitude; à l'indépendance des doigts, si difficile à obtenir, se joindra l'indépendance des mains. N'est-ce pas un effort considérable, pour celui qui n'est pas entraîné, de faire simultanément des mouvements à rythme binaire avec une main et à rythme ternaire avec l'autre. Jouer avec force de la main gauche et faiblement de la droite ou *vice versa*, faire entendre une mélodie grave et plaintive d'un côté, sautillante et légère de l'autre. Ceci équivaut à écrire « bonjour » avec la main droite, en même temps qu' « au revoir » avec la main gauche. La complexité de ces mouvements varie et augmente avec le degré de virtuosité du pianiste. A cette indépendance des doigts et des mains vient se joindre celle des jambes et des pieds. Si les débutants se servent des pédales cela est généralement, pour ne pas dire toujours, d'une manière détestable. Il est très difficile d'enfoncer un pied avant ou après un temps fort, c'est-à-dire à contre-temps, à contre-rythme, de presser la pédale quand on lève les mains, ou *deux* fois pendant que les bras attaquent *trois* fois le clavier.

On se rendra compte de notre manque d'indépendance en voulant bien essayer de tracer dans l'air un cercle de gauche à droite avec la jambe gauche, et de droite à gauche, simultanément avec le bras gauche.

L'étude du piano apprend à supprimer toutes les *associations des mouvements inutiles*, au profit d'un seul utile; elle conduit à une *dissociation des mouvements* musculaires, à la canalisation de l'influx nerveux vers un seul point, elle nous donne la conscience des mouvements, de leur force, de leur amplitude; elle est une mise en ordre de nos sensations visuelles, tactiles, auditives, rythmiques, il semble que cela soit un coup de démêloir donné à tous les centres psychiques et poligonaux[1] les ordonnant, les exerçant, les affinant.

Au point de vue musical le piano est l'instrument par excellence, autant pour l'artiste que pour l'amateur. A lui seul, il peut faire le chant et l'accompagnement, la mélodie et l'harmonie; il permet à tout chacun de se remémorer les opéras, les œuvres entendues; il est par rapport à l'orchestre ce que la lithographie, la gravure sont par rapport à la peinture. Il se suffit à lui-même. Privé de lui, chanteurs et instrumentistes sont incomplets.

Il est presque indispensable de savoir jouer du piano, même si l'on désire devenir violoniste ou jouer de tout autre instrument, la lecture obligée des deux portées, des

1. Voir p. 17 et suivantes.

deux clefs, d'un nombre simultané de notes et d'accords, sont d'excellents moyens pour s'assouplir, pour se perfectionner en solfège et pour être capable de déchiffrer facilement, je dirai même pour *entendre intégralement*, car on entend mieux la musique quand on la sait bien lire.

Enfin le piano rend de nombreux services de salon et son domaine s'étend depuis l'interprétation des plus grands maîtres, des plus nobles pensées musicales, jusqu'au dernier niveau de l'art, n'est-ce pas lui l'unique instrument qui, sans le concours d'aucun autre, soit suffisant pour faire les frais d'un bal !

J'ai voulu montrer en ces quelques lignes que l'étude du piano est nécessaire à trois points de vue : *Éducatif*, *Artistique*, *Récréatif.*

Je voudrais aussi faire comprendre que si cette étude bien conduite peut devenir véritablement utile et faire partie de l'éducation rationnelle complète de l'individu, si elle est capable de développer la faculté de vouloir, la concentration de la pensée, l'intelligence en général et la compréhension musicale en particulier, que cette même étude mal comprise devient une souffrance pour les enfants, qu'elle peut devenir préjudiciable à leur santé, entraver leur développement physique, en résumé produire autant de mal qu'elle peut amener de bien. Au point de vue artistique, il en est de même, une mauvaise méthode de travail atrophie le sentiment musical de l'élève, qui toute sa vie déformera les œuvres des grands compositeurs, le mécanisme ne pouvant

suppléer à ces qualités atrophiées, il ne fera qu'augmenter les regrets de ceux qui savent entendre.

On consacre généralement beaucoup trop de temps à l'étude de cet instrument. Nous allons examiner dans les chapitres suivants les moyens propres à donner un *maximum de progrès* avec un *minimum de travail*. Ce n'est pas une méthode nouvelle que je veux élaborer, je désire seulement montrer quels sont les moyens rationnels dont nous disposons et dire *comment il faut travailler*.

Je n'ai pas la prétention de tout dire et encore moins celle de tout bien dire. Chacun des chapitres de ce volume nécessiterait des développements beaucoup plus longs que ceux qu'il m'est loisible de leur octroyer.

Le sujet que je traite est immense, il n'intéresse pas seulement les pianistes, mais aussi les instrumentistes de tout genre.

J'ai souvent cité les différents auteurs ayant écrit sur cette matière, ainsi que les conseils ou observations venant de « *Maîtres incontestés* », afin de prouver que si parfois l'enseignement diffère ou semble différer, il n'est pas moins vrai qu'il y a des points sur lesquels tous les professeurs, tous les pianistes sont d'accord. Les divergences d'opinion sont le plus souvent occasionnées par une compréhension différente des mêmes mots et ne portent le plus généralement que sur des questions de détail.

CHAPITRE II

DURÉE DE L'ÉTUDE

N'est-il pas pénible de voir de jeunes enfants passer six, sept, huit heures, quelquefois plus, assis devant un clavier? N'est-ce pas un excellent moyen pour étouffer précocement tout sentiment artistique, musical, toute intelligence chez ces petits, de les astreindre à une si longue immobilité; cet excès de travail digital, fait au détriment du développement général, éloigne de plus en plus les « exécutants » de la vie normale. Non seulement, cette étude exagérée se fait aux dépens des connaissances générales que tout être humain doit acquérir, mais par son excès étend l'ignorance du virtuose jusqu'au domaine musical.

Il est nécessaire de se spécialiser; mais l'exclusion totale de tout ce qui ne concerne pas la spécialisation est une exagération dangereuse. Il ne suffit pas de former des machines à jouer, sans plus. Le mal vient d'une erreur grossière qui consiste à croire que les progrès dépendent

uniquement du nombre d'heures consacrées à l'étude. Les maîtres ayant laissé des écrits sur l'étude instrumentale s'accordent tous sur ce point, je me contenterai d'en citer quelques-uns parmi les plus autorisés par leur expérience et leurs observations :

« La valeur du virtuose n'est pas en raison directe du nombre d'heures passées au piano, mais bien dans le degré d'attention apporté à la tenue des mains, à l'observance des doigtés, à l'attaque du clavier. » (*H. Hébert*[1].)

« Les progrès de l'élève dépendent plus du soin consciencieux apporté aux études que du nombre d'heures passées au piano. La volonté et la réflexion donnent de meilleurs résultats que de longues heures employées sans discernement... Il faut concentrer toute son intention, s'observer, s'écouter pour éviter des défauts que la force de la routine rend plus tard si difficiles à corriger. » (*Marmontel*[2].)

« On peut agir sans travailler. » (*Condillac.*)

« La correction de mon mécanisme est la conséquence de ma manière de travailler et non du temps pendant lequel je travaille. » (*G. Demeny*[3].)

« Les lois physiologiques condamnent toute étude trop prolongée; les lois de l'esthétique musicale les condamnent de même. — Pour l'enseignement de la musique, la fonction organique a la propriété des toxiques; elle est médica-

1. *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'Enfant*, p. 52.
2. *Conseils d'un Professeur*, p. 79 et suivantes. Heugel, édit.
3. *Physiologie des Professions*, p. 22.

menteuse à faible dose; à forte dose elle est destructive. » (*Marie Jaëll*[1].)

Ce n'est donc pas tant la quantité du travail qu'il faut, mais bien sa qualité.

Savoir travailler utilement permet de diminuer considérablement le temps passé à l'étude. Le but à poursuivre n'est-il pas de réaliser un *maximum* de progrès avec un *minimum* de travail?

Il importe avant toute autre chose, de dépenser une forte somme d'*attention*, par conséquent, de connaître les moyens susceptibles de lui donner toute sa force et de la pouvoir conserver le plus longtemps possible.

C'est principalement chez les enfants que l'attention est de courte durée, on ne peut rien faire assimiler d'utile à un cerveau vagabond. Plus l'enfant sera jeune plus les leçons devront être courtes. Elles pourront se répéter plusieurs fois par jour, étant séparées par des repos et par d'autres études. Vouloir les prolonger quand les doigts seuls sont en action, c'est les faire agir en pure perte. Dès que les centres psychiques cessent d'être en activité, que seuls les centres polygonaux travaillent, il est nuisible de jouer; non seulement le temps se perd sans profit, mais on contracte des habitudes mauvaises qui seront très difficiles à déraciner.

Je me permettrai de citer encore *Hébert* qui écrit fort jus-

1. *La Musique et la Psychophysiologie*, p. 54.

tement : « Le travail qui n'est plus soumis à l'attention devient improductif, inutile, dangereux, pour la santé comme pour le piano.

« Jeu réfléchi = Progrès.

« Jeu machinal = Recul, déformation.

« Les bonnes habitudes étant moins difficiles à contracter que les mauvaises à éviter, il importe non de faire beaucoup mais de bien faire[1]. »

Que de fois les parents partent de ce principe faux qui consiste à augmenter les heures d'études pour suppléer à l'insuffisance de progrès ; ce qui entretient cette si déplorable erreur, c'est que cet excès de travail donne parfois une amélioration du mécanisme, amélioration que je qualifierai « trompeuse » et qui ne sera jamais en rapport avec le temps dépensé.

Je ne puis parler de la durée de l'étude sans citer un ouvrage, aujourd'hui peu connu, écrit par *Levacher*, basé sur l'anatomie de la main, élaboré sur les conseils du Dr *Auzias de Turenne,* professeur à la Faculté de Médecine, annoté par *Cruveilher,* professeur d'anatomie pathologique à la Faculté de Médecine, ouvrage qui fut très recommandé par *Thalberg*[2].

« Un pli dans la main de même que dans une étoffe se

1. Hébert, *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'Enfant*, p. 26.

2. *De l'Anatomie de la Main, considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale.*

forme d'autant plus vite qu'il est plus marqué, il s'ensuit donc qu'on devra apprendre un morceau d'autant plus vite qu'on indiquera davantage les plis de la main, en envoyant dans les doigts une plus grande somme de volonté. La durée du temps est en raison inverse de la somme de volonté dépensée. Les résultats d'une étude de deux heures peuvent être égaux à ceux d'une étude de quatre. Si un passage d'un morceau exige, pour être exécuté nettement, deux heures d'études avec une somme de volonté représentée par I, il n'exigera plus qu'une heure, avec une somme de volonté représentée par II[1]. »

Il ressort de tout ce qui précède que le progrès est proportionnel à l'effort, on peut dire : *proportionnel à la somme d'attention dépensée*. Nous devrons donc rechercher les moyens capables d'augmenter et de prolonger l'attention. Les centres du cerveau étant occupés ailleurs, c'est en vain que les doigts enfoncent les touches ; l'impression est si faible, si légère, qu'elle ne laisse pas de traces ou, si elle en laisse, elles sont bien minimes par rapport au nombre d'heures que l'on aura consacrées à une étude ainsi faite ; non seulement le mécanisme progressera très lentement, mais la mémoire sera rebelle et ne s'assimilera que péniblement et incomplètement les œuvres étudiées.

Nous en avons un exemple bien typique dans la facilité qu'ont généralement les débutants pour retenir par cœur ce

1. Levacher, *Anatomie de la Main*, p. 59.

qu'ils jouent; cette mémoire très fréquemment, semble s'atrophier au fur et à mesure des progrès réalisés.

De nombreux élèves étudiant le piano depuis un nombre d'années variant entre quatre et sept, n'ayant jamais été capables de jouer de mémoire, ont pu après quelques semaines de travail fait sous ma direction, retenir *par cœur* des morceaux de plusieurs pages. Ils obtinrent ce résultat sans faire d'efforts spéciaux pour se les fixer dans la mémoire, ce succès n'étant qu'une résultante de la méthode et des différents moyens d'étude que je préconise dans cet ouvrage.

L'hypothèse, émise par le Dr *Grasset*, de l'existence de deux ordres distincts de centres psychiques, les uns supérieurs, les autres inférieurs, vient à l'appui de ce que j'avance et permet de bien faire comprendre la nécessité absolue de dépenser une forte dose d'attention durant l'étude. Elle est des plus utiles pour aider à faire comprendre les nombreuses complexités inhérentes au mécanisme de l'étude.

A chaque grande fonction nerveuse correspond un groupe différent de cellules nerveuses, de neurones, un centre particulier dont la lésion entraîne le trouble de la fonction correspondante; à chaque fonction psychique correspond un centre spécial; il y a des centres différents pour les fonctions psychiques supérieures, volontaires et conscientes, et pour les fonctions psychiques inférieures, automatiques et inconscientes.

Suivant cette hypothèse de deux ordres distincts de centres psychiques, supérieurs et inférieurs, sans rien préjuger du siège de ces centres dans l'écorce cérébrale, Grasset a proposé le schéma ci-après, qui n'est d'ailleurs qu'un moyen commode de démonstration et d'enseignement. Nous empruntons ce schéma à une très intéressante étude : *La Responsabilité*, publiée par le Dr *Sicard de Plauzoles*[1].

En O sont réunis tous les neurones psychiques supérieurs : centre de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi. Les centres psychiques inférieurs forment le polygone AVTEMK.

En A arrivent les diverses impressions auditives, en V les impressions visuelles, en T les impressions tactiles. De E partent les expressions graphiques (écriture), de M les expressions verbales (langage parlé), de K les expressions kinétiques (mouvements généraux).

Il va sans dire que chacun de ces points représente une région et comprend des multitudes de neurones. De plus, ces points ne sont pris que comme exemples et on conçoit qu'il y a beaucoup d'autres centres polygonaux (goût, odorat...).

Donc, en O sont réunis les centres des actes psychiques volontaires et conscients; dans le polygone, les centres des actes psychiques inconscients.

A l'état normal, tous ces centres sont reliés entre eux par

1. *Le Petit Médecin*, n° du 15 octobre 1910.

des fibres qui assurent leur collaboration et leur énergie. Entre O et les centres moteurs du polygone, il y a non seulement des voix centrifuges qui permettent à O d'envoyer ses ordres à EMK, mais aussi des voix centripètes qui donnent à O la conscience de ce qui se passe en EMK,

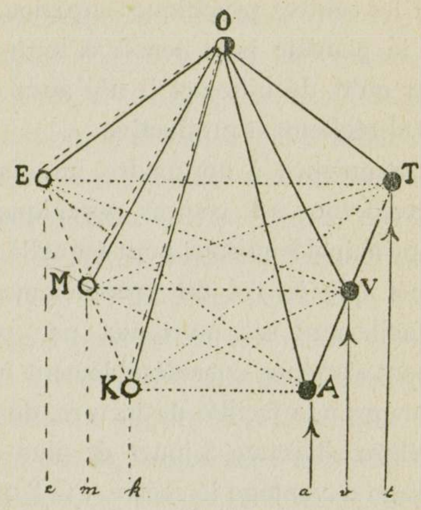


Fig. 1. — Schéma du centre O et du polygone AVTEMK :

O, centre psychique supérieur : de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi; A, centre auditif; V, centre visuel; T, centre tactile, sensibilité générale; E, centre de l'écriture; M, centre de la parole; K, centre kinétique, mouvements généraux.

même quand l'activité de EMK a été provoquée, non par O lui-même, mais directement par les autres centres polygonaux AVT. Les actes qui se passent dans le polygone ne deviennent conscients que quand O les connaît.

Le pianiste qui déchiffre de la musique la lit par une

impression centripète *v* V. Du centre visuel V, les impressions (si sa pensée est distraite du morceau qu'il déchiffre) au lieu de pénétrer jusqu'à O *centre psychique supérieur*, vont directement en E et en K et produisent dans les bras, les mains et les doigts les mouvements correspondants nécessaires. Si les centres psychiques supérieurs O n'interviennent pas, le pianiste peut penser à toute autre chose qu'au morceau qu'il déchiffre et il n'y aura en ce cas ni étude sérieuse ni réellement productive.

Quand on commence à apprendre un instrument, on joue d'abord avec tous ses centres psychiques *v* VOK *k*; c'est une des principales raisons pour laquelle à ce stade de l'étude — ainsi que je l'ai dit précédemment — l'élève retient très facilement ses morceaux par cœur, faculté qui fréquemment s'atténue considérablement lorsque ayant acquis une plus grande facilité de lecture, de connaissance du clavier, l'élève s'habitue à jouer de plus en plus avec *v* VK *k* et dégage davantage le centre " O " qu'il peut finir par occuper à autre chose pendant qu'il joue ou déchiffre uniquement avec les centres polygonaux.

Cette faculté pourra quelquefois être utilisée. Dans un chapitre réservé à la mémoire musicale chez les instrumentistes j'aurai l'occasion de parler des avantages que l'on peut en tirer.

Pour que les progrès répondent au nombre d'heures que l'on consacre à l'étude il est absolument indispensable de travailler consciemment et d'agir avec tous ses centres psy-

chiques. “ O ” compris, c'est la période d'assimilation, d'impression, *d'enregistrement*. Tous les moyens de travail devront converger vers un but unique : *Augmenter la conscience;* dans l'exécution au contraire on pourra sans danger laisser agir seuls les centres polygonaux, l'automatisme possèdera la bonne empreinte, on aura créé des réflexes, “ O ” pourra s'occuper ailleurs, l'artiste ne pensera plus les notes ni les mouvements, il se dégagera et reportera tous ses soins sur l'interprétation, la direction générale de l'œuvre à faire revivre, les centres psychiques seront le chef d'orchestre et les centres polygonaux antérieurement dressés referont ce qu'à l'aide de la pensée consciente ils auront déjà fait; cet automatisme rend de précieux services à l'exécutant, c'est grâce à lui qu'il peut jouer sans arrêt, sans être influencé par les bruits divers d'une salle de concert qui, malgré lui, peuvent le distraire durant qu'il joue, c'est lui qui produit cette mémoire tactile, musculaire, mémoire des doigts, des formes, des distances, des intervalles.

Cette double fonction des centres polygonaux et psychiques devient telle chez les instrumentistes entraînés que certains pianistes écoutant jouer un confrère suivent des yeux l'enfoncement des touches, éprouvent par la vision un renforcement de l'impression auditive. C'est V centre visuel venant renforcer A centre auditif.

« *Liszt*, pendant qu'il écrivait de la musique, posait parfois la main sur sa table de travail dans le but d'établir réellement avec les doigts les intervalles des notes qu'il

voulait écrire, comme s'il se les représentait ainsi sous forme de mouvements d'attaque. Pendant qu'il maintenait les mêmes intervalles, il semblait faire un effort d'attention pour les mieux entendre, et paraissait ensuite approuver les combinaisons musicales ainsi scrutées[1]. »

Ce qui revient à dire que O demandait à K de lui envoyer une intensification de l'impression qu'il conservait et dont il avait une mémoire d'impression venue de K et de A.

On voit par ce qui précède qu'il importe de rechercher les moyens susceptibles de maintenir l'*attention.*

On obtiendra de cette manière, avec un minimum de travail, *l'indépendance* des doigts et des mains, la *vélocité* et la *mémoire.*

1. Jaëll, *La Musique et la Psychophysiologie*, p. 126.

CHAPITRE III

L'INDÉPENDANCE MUSCULAIRE

On peut dire que toutes les difficultés du mécanisme pianistique ont pour cause primordiale : *le manque d'indépendance musculaire.*

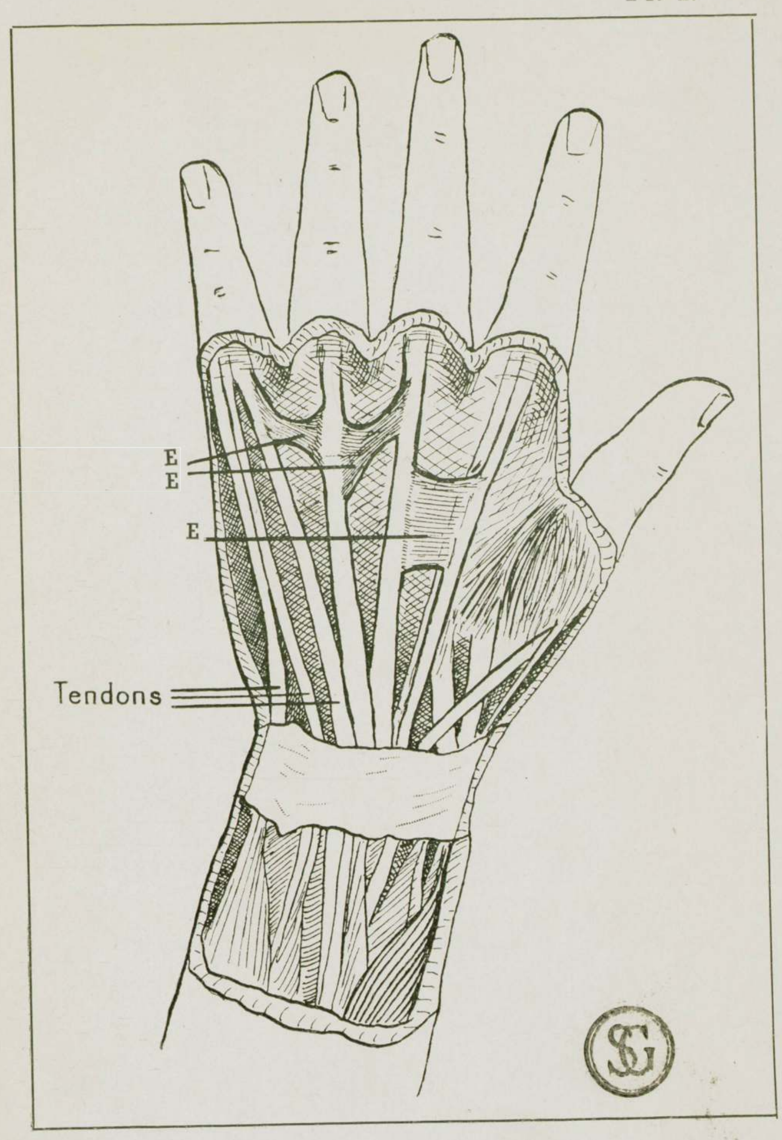
Pour me faire mieux comprendre et pour ne pas fatiguer le lecteur par un trop grand nombre de pages sur ce chapitre, je vais m'attacher principalement au manque de facilité que l'on éprouve à se servir de l'annulaire et de l'auriculaire. Tout le monde sait que la plus grande difficulté et la première aussi que l'on constate, réside en la presque impossibilité de mouvoir librement les quatrièmes et cinquièmes doigts, leurs mouvements sont difficiles, lents, contorsionnés et entraînent à des crispations des troisièmes et cinquièmes; l'annulaire semble être plus faible que le médius, l'index, le pouce et l'auriculaire, il se fatigue plus vite. Aux personnes qui n'ont pas joué de piano je donne

le conseil — pour bien se rendre compte de l'état d'infériorité du doigt qui nous occupe — de poser une main sur une table, le bout des doigts en contact avec le bois, la main légèrement arrondie, dans la position qu'elle devrait avoir si on voulait jouer quelques notes. Immobilisant tous les doigts, essayer alors de lever le quatrième, puis le deuxième on remarquera aussitôt que l'index se lève haut et facilement, tandis que l'annulaire semble demi-paralysé, raidi et ne peut pas atteindre à la hauteur de l'index.

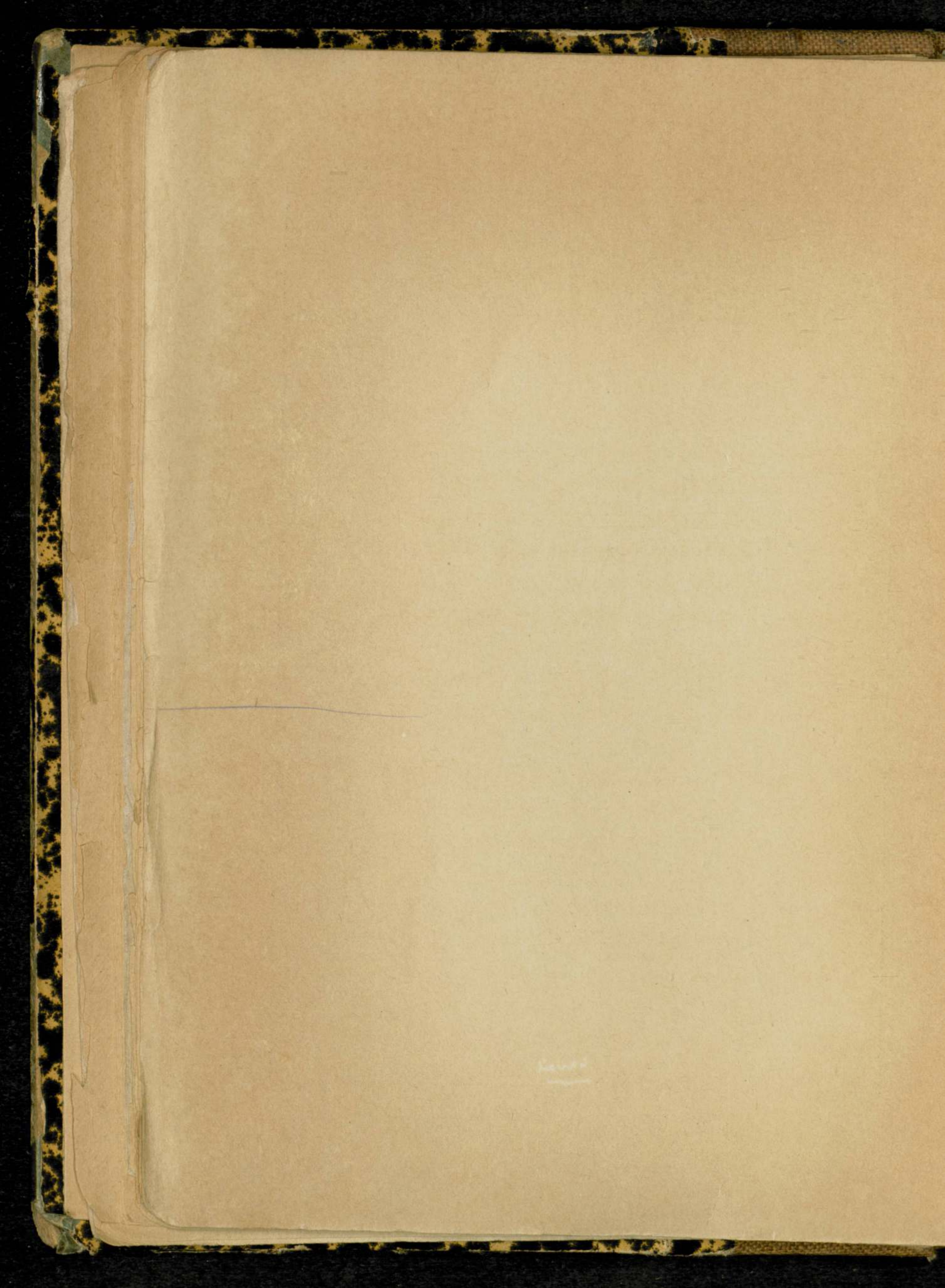
D'Urdé — qui a publié une étude très sérieuse sur ce sujet — considère le quatrième doigt comme la *clef de la main;* je ne veux pas prouver la vérité de cette assertion, je me propose d'examiner pourquoi ce doigt est si rebelle et ensuite quels sont les moyens les plus qualifiés pour atténuer cette infériorité physiologique.

La dépendance de l'annulaire provient de la présence de deux attaches — *expansions aponévrotiques* — qui relient sa base aux bases du médius et de l'auriculaire, entravant son tendon extenseur dans le libre développement de ses mouvements isolés d'*extension* et d'*élévation,* telle est la cause principale, pour ne pas dire l'unique cause, de cette communauté de mouvements, de cette dépendance des trois derniers doigts. (Voir hors texte planche I.)

On a cru et l'on croit encore, que l'annulaire est un doigt faible, or, ses tendons sont aussi forts et aussi développés que ceux des autres doigts, c'est donc une erreur de baser l'étude uniquement sur sa faiblesse et non pas sur son



E. E. E., Expansions aponévrotiques (Voir p. 24).



manque d'indépendance, cette absence de force n'étant en réalité qu'apparente.

De sa dépendance résultera également sa *vélocité*, car *la vitesse d'un mouvement naît de l'indépendance de ce mouvement et croît avec elle.* Plus leurs mouvements d'élévation seront grands, plus leurs mouvements réduits ensuite au minimum d'amplitude auront chance de gagner en vitesse.

Il est fort difficile aux débutants de ne remuer qu'un doigt, qu'un muscle et là vraiment réside la base de l'étude. Évidemment, tous les exercices tels que : gammes, arpèges, octaves, sont d'excellents moyens pour acquérir un bon mécanisme et pour le perfectionner, mais ils n'entraînent à des progrès qu'autant qu'ils développent l'*indépendance musculaire;* les élèves peuvent, même avec une étude inconsciente, réaliser une certaine somme de progrès et quelle que soit la méthode et le professeur il pourra y avoir amélioration du jeu, s'il y a travail; reste à savoir si les progrès seront en rapport avec le temps passé au « labourage » du clavier.

C'est ici que l'étude basée sur l'indépendance des mouvements, sur l'immobilité absolue des muscles n'ayant pas de travail à fournir, se différencie totalement de la méthode empirique, la plus généralement en vigueur. Si j'osais employer un bien grand mot, je dirais : la *science* me donne raison et prouve ce que j'avance; n'est-ce pas une loi de mécanique, qui dit que tout mouvement dont la nécessité ne s'impose pas est une perte de ~~force~~ travail, une entrave au travail

demandé. Les résultats que j'obtiens avec mes élèves sont aussi une preuve évidente. Il est rare que je dise à l'un d'eux qu'il ne travaille pas suffisamment, mais il m'arrive souvent — surtout aux premières leçons — de me plaindre qu'il a travaillé mal et quelquefois qu'il consacre trop d'heures à son étude.

Nos muscles manquent d'éducation et en tout sport, en tout effort exigeant un mouvement musculaire on rencontre au début les mêmes gestes gauches, encombrés, gênés, raidis par les associations de mouvements inutiles.

La grande difficulté que tous les chanteurs éprouvent consiste en cette crispation qui occasionne ce que la plupart des professeurs qualifient de *voix serrée*. Or, que doit-il se passer dans l'émission de la voix chantée? Soufflerie, (muscles actionnant les poumons, etc.), contraction de la glotte, mouvements de l'épiglotte, du pharynx, de la langue, des lèvres et du maxillaire inférieur; je n'étonnerai personne en disant que le plus grand nombre des élèves chanteurs ajoutent à ces mouvements indispensables à l'émission et à la prononciation, des contractions généralisées dans le système musculaire tout entier, jusqu'aux extenseurs des doigts de pieds!

Même phénomène existe pour les élèves pianistes; énumérer tous les muscles que ces derniers mettent en jeu pour mouvoir le quatrième doigt, serait citer à peu près tous les muscles du corps humain.

L'étude des mains séparées est *indispensable,* car celle

qui est au repos fait aussi des progrès, si on prend soin de l'obliger à rester immobile; ceci peut paraître exagéré à qui n'a pas observé un débutant pianiste, car il n'a pu constater le fait courant suivant :

Les doigts de la main droite exécutant des mouvements, même peu compliqués, les doigts de la main gauche qui est posée sur les genoux, remuent en même temps que ceux de la main droite qui enfoncent les touches.

Cette dépendance musculaire rend parfois service au médecin et lui permet de dévoiler la supercherie, lorsqu'un soi-disant choréique se présente à l'hôpital dans le but de se faire hospitaliser, si ce dernier prétend faussement ne pouvoir arrêter les secousses d'un bras, on lui fait exécuter avec l'autre des mouvements compliqués et si le malade n'est qu'un simulateur, aussitôt la régularité du rythme du membre prétendu atteint vient à disparaître.

On ne peut donner des leçons de piano par correspondance ni à l'aide d'un traité; expliquer les moyens dont nous disposons pour acquérir l'indépendance *des doigts*, *des mains*, *des avant-bras et des bras, des jambes et des pieds,* nécessite des exemples et un contrôle qui ne peut se faire ici, mais ce que l'on peut dire : c'est qu'aucun mouvement ne doit être fait pendant la première étude quotidienne, qu'après avoir été *consciemment pensé, ordonné*, et qu'accompagné d'*un effort d'immobilité généralisée* dans tous les muscles dont l'action n'étant pas immédiatement utile, devient nuisible; ce travail développe aussi considérable-

ment la *mémoire*[1], car il fait des empreintes plus nettes, ces dernières n'étant pas étouffées par les mouvements « parasites ».

1. Voir ce chapitre, p. 190.

CHAPITRE IV

POSITIONS DES MAINS ET DES DOIGTS

PREMIER TABLEAU SYNOPTIQUE

Les positions des mains et des doigts devront varier suivant :

1° La *Sonorité désirée.*

2° L'*ordre de succession des notes rapprochées ou éloignées.*

3° La *constitution anatomique.*

Positions des Mains et des Doigts.

Assigner aux mains une position invariable est impossible, elle doit se modifier suivant la sonorité que l'on veut produire.

Tandis que les doigts seront recourbés, pour jouer une série de notes rapprochées, ou obtenir un son net et incisif, ils devront au contraire, diminuer leur courbure de plus en plus, jusqu'à se mettre presque à plat, dans les passages d'extension, ou exigeant une sonorité ronde et chantante.

Des mains courtes et grasses, ou longues et maigres, auront recours à des positions différentes pour obtenir des effets semblables.

Ces réserves étant faites, je citerai *Ch. Delioux* :

A. — « Les cinq doigts seront posés d'aplomb sur les cinq notes. Pour obtenir un parfait équilibre, il faut que chaque touche soit attaquée par le gras du doigt. Le pouce fait seul exception à cette règle, sa position différente par égard aux autres doigts, le force à jouer sur le côté.

« La main doit offrir une surface plane; et comme elle a une propension à se pencher du côté du cinquième doigt, il importe de combattre cette tendance naturelle en inclinant la main du côté du pouce.

« Les doigts seront posés ni à plats ni trop recourbés, mais légèrement arrondis[1]. »

1. Ch. Delioux, *Cours complet d'exercices*, premier livre, p. 2.

B. — **Inclinaison vers le pouce.** — Il est nécessaire d'insister sur cette position un peu exagérée de la main *inclinée vers le pouce.*

La plupart des débutants contractent la mauvaise habitude de la pencher sur le cinquième doigt. L'annulaire et l'auriculaire sont dans une posture des plus préjudiciables à toute bonne exécution. Étant les plus inhabiles et les moins indépendants, il est indispensable de s'occuper d'eux avant les autres, et de veiller à leur bonne tenue.

Si une feuille de papier reste longtemps roulée, il ne suffit pas de la mettre à plat pour lui rendre sa position première, il est nécessaire de la rouler à nouveau, mais dans le sens inverse. C'est alors seulement, que l'abandonnant à elle-même, on la verra reprendre sa forme primitive.

Il faut agir de même avec la main, si nous constatons qu'elle s'incline vers le cinquième doigt, renversons-la exagérément sur le pouce ; et quand notre attention cessera de s'en occuper, la position droite s'établira d'elle-même.

Cette inclinaison offre, en plus, l'avantage de favoriser le passage de ce doigt sous la main. On s'en rendra facilement compte en essayant — après avoir posé l'index et le médius sur la tierce « *mi-sol* » — d'effectuer un mouvement de va-et-vient, allant du « *do* » intérieur, au « *do* » supérieur.

Exemple :

Main droite.

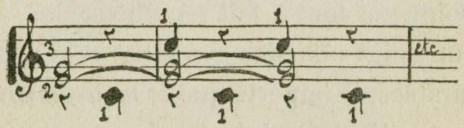


Fig. 2.

Cette inclinaison vers le pouce facilite son passage sous la main et diminue la distance qu'il doit franchir. (Voir hors texte II.)

C. — **Empreintes du bout des doigts (la main étant inclinée vers l'auriculaire).** — Les positions des mains et des doigts peuvent être utilement contrôlées à l'aide des empreintes.

On procédera comme suit :

Noircir de fumée une feuille de papier blanc, y poser les cinq doigts, comme si l'on voulait frapper un accord de cinq notes.

Le bout de chaque doigt marquera son empreinte qu'il suffira d'examiner, pour apprécier si le contact fut bon ou mauvais.

La figure (hors texte II) reproduit quatre séries d'empreintes différentes, obtenues par l'apposition des doigts légèrement enduits d'encre d'imprimerie.

La première, lettre A, fut produite par une main penchée vers le cinquième doigt qui, étant couché sur le côté externe, frappa la touche, non pas avec la partie charnue, mais de tout le profil de la première phalangette, — qui n'offre qu'une surface osseuse, — ce qui, joint à la mauvaise attaque donnée à l'aide d'un mouvement plus ou moins latéral du doigt, est tout à fait répréhensible.

Pour qu'un doigt obtienne la qualité et la quantité de son les plus désirables, il importe que *le mouvement d'articulation soit perpendiculaire à la touche.*



EMPREINTES DU BOUT DES DOIGTS DE LA MAIN DROITE.

A, Main inclinée vers l'auriculaire (*mauvais*). V. p. 32. — B, Doigts jouant à plat (*généralement mauvais*). V. p. 33. — C, Doigts trop recourbés jouant sur l'ongle (*mauvais*). V. p. 33. — D, Main légèrement inclinée vers le pouce (*bon*). V. p. 34.

On évite ainsi la *déformation* du doigt, qui survient d'autant plus rapidement que l'élève est plus jeune, lui interdisant pour toujours la possibilité de le *redresser*, et par conséquent de réaliser de bonnes attaques. (Voir hors texte, planche III.)

Observez également (hors texte II, lettre A) la position défectueuse du pouce. Il pose beaucoup trop de pulpe sur la touche, l'empreinte est trop grasse.

Comparez-les entre elles, vous constaterez que toutes sont de dimensions inégales, comme auraient été inégales les sonorités qu'elles auraient pu produire.

D. — **Empreintes du bout des doigts posés trop à plat.** — Les doigts se sont tenus droits (sans flexion), et ont joué « *très à plat* », en appliquant une large surface de chair sur chaque touche. (Voir hors texte II, lettre B.)

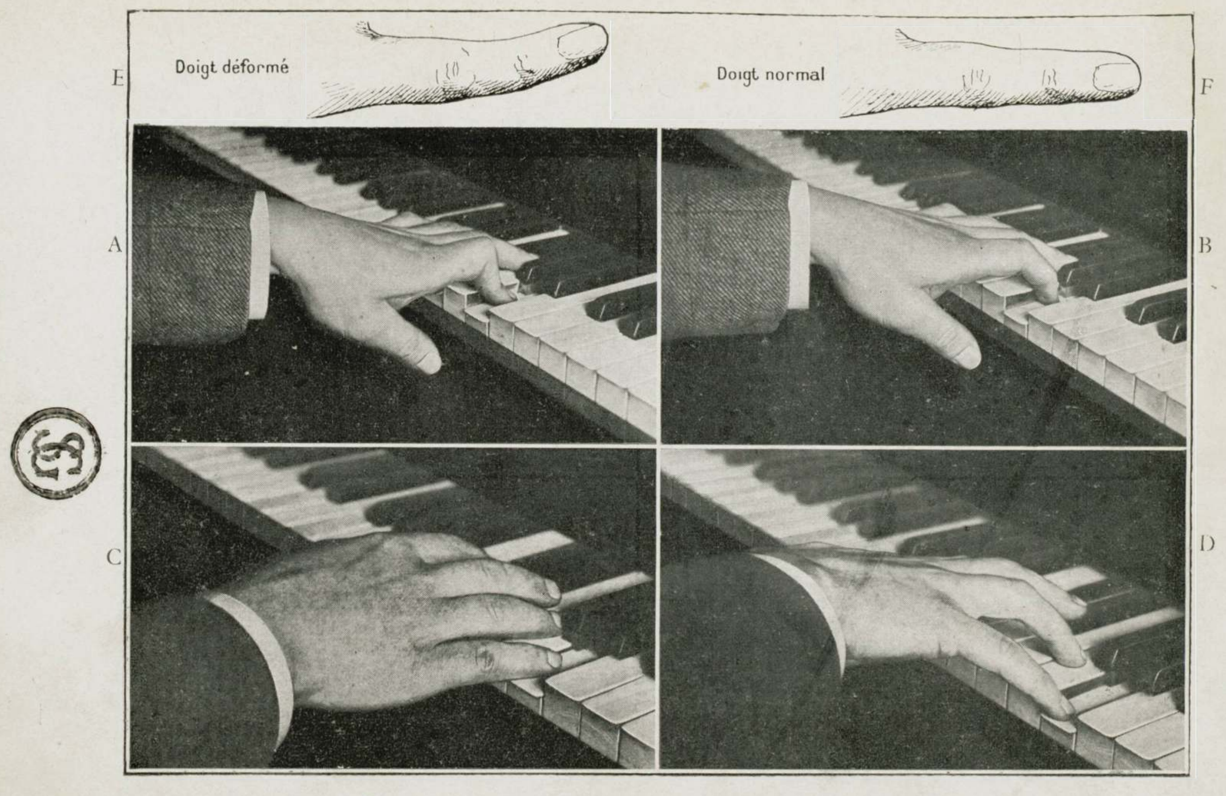
Ces contacts étant égaux à chacun d'eux, les sonorités le seront de même. Cette position qui est des plus mauvaise, si l'on désire obtenir un effet de sécheresse, sera très recommandable pour jouer une phrase lente, bien chantante, composée de sons devant librement se développer; ils seront chauds, ronds, moelleux.

E. — **Empreintes du bout des doigts, ces derniers étant trop recourbés.** — (Voir hors texte II, lettre C.) Les doigts étaient crispés, trop recourbés, l'ongle même effleura l'ivoire. Les sons obtenus par cette position *en griffe*, ne

peuvent être que secs et durs. Ils ne conviendront guère qu'à certains passages aux notes brèves, devant être jouées *staccato*. On peut réaliser ces mêmes effets à l'aide d'une position plus normale, aussi est-ce à peine si on doit la tolérer, car elle est plus dangereuse qu'indispensable.

F. — **Empreinte des doigts ayant, ainsi que la main, une bonne position.** — La main étant légèrement inclinée vers le pouce, toutes les empreintes sont de dimensions égales; les doigts ont joué sur le bout ni trop à plat ni trop près de l'ongle sur leur partie charnue, véritable petit tampon. (Voir hors texte II, lettre D.) C'est la meilleure position qu'ils puissent prendre; ils auront ainsi beaucoup plus de chance d'obtenir une sonorité semblable, exempte de mollesse et sans dureté. Il sera plus facile de doser leur force d'attaque et de pression, leur mouvement se déployant dans l'axe du levier à mouvoir — la touche. Cette position est la plus favorable pour acquérir l'indépendance de chacun d'eux.

G. — **Empêcher les doigts de fléchir.** — Non seulement on doit veiller à ce que les attaques, les pressions soient produites par un bon mouvement et une bonne empreinte, mais il faut aussi empêcher la phalangette (phalange onguéale) de fléchir pendant ou après l'enfoncement de la touche. (Voir hors texte III.) Ce fléchissement, — non seulement serait une entrave à la vélocité, — mais il affaiblirait et amollirait la qualité du son.



A. — Doigt fléchissant (*mauvais*). Voir p. 34.
B. — Doigt ne fléchissant pas (*bon*).
C. — Main inclinée vers l'auriculaire (*mauvais*). V. p. 32.
D. — Main légèrement inclinée vers le pouce (*bon*). V. p. 31.
E. — Cinquième doigt déformé. Voir p. 33.
F. — Cinquième doigt normal. V. p. 33.

H. — **Ne pas attaquer la touche trop sur le bord ni trop vers le fond.** — Éviter de poser les doigts trop au bord du clavier, afin de ne pas être obligé de déplacer la main pour jouer sur les touches noires. Éviter également l'excès contraire, l'effort de pression *s'augmentant en raison directe du raccourcissement du levier*, représenté par la touche; l'enfoncement étant moindre qu'à l'extrémité, peut aussi tout en modifiant le toucher occasionner une gêne et nuire à l'égalité du son.

Conserver autant que possible *tous les doigts sur une même ligne,* afin de bénéficier de cet avantage d'enfoncement semblable, nécessitant un *poids d'abaissement identique*, à chaque *doigt* et sur *chaque note.*

I. — **Main prolongeant la ligne droite de l'avant-bras.** — La main doit continuer le prolongement de la ligne droite de l'avant-bras. Les tendons faisant mouvoir les doigts, passant au poignet, éprouveront une moindre fatigue et glisseront plus facilement sur une surface plane que sur une courbe.

Dans certains cas exceptionnels on creusera le poignet, dans d'autres au contraire on le bombera.

Ces modifications passagères de la position normale sont employées pour faciliter certains effets. C'est au professeur de les indiquer à ses élèves, suivant leur degré de force, la constitution anatomique de leurs mains, et conformément aux sonorités qu'ils se proposent de produire. Il peut être

nécessaire de conseiller à une personne aux doigts courts et gros de jouer un trait en les posant exagérément sur le bout, presque sur l'ongle, tandis qu'à une autre ayant des doigts longs et maigres, il faudra recommander de les appliquer très à plat afin de réaliser des contacts suffisamment larges.

Certains pianistes soutiennent que l'on produit le même son, en frappant une touche à l'aide d'une épingle, ou avec une grosse gomme élastique, ils en concluent que la manière d'attaquer le clavier importe peu, la sonorité (d'après eux) n'étant nullement modifiée.

Discuter sur ce point serait discuter sur des mots et ce n'est point là le but de cet ouvrage.

Il n'est pas niable que des mains molles, des avant-bras souples, bien détendus obtiennent si l'on joue de près une belle sonorité. Au contraire des doigts crispés, des avant-bras raidis, ne feront entendre que des sons rudes, aigres, secs.

Un exemple me fera comprendre aisément :

Laissez tomber sur une touche :

1° Un poids de trois kilogs.

2° Un poids de quatre-vingts grammes.

Il est évident que la chute du poids de trois kilogs produira une sonorité plus puissante que celle obtenue avec celui de quatre-vingts grammes.

Recommencez l'expérience en faisant une attaque :

1° Avec l'articulation de l'avant-bras, pesant de tout son

poids augmenté de celui de la main et des doigts. — La sonorité sera forte.

2° L'avant-bras et la main étant en suspens, laissez simplement un doigt tomber sans effort sur la touche. — La sonorité sera faible.

A cela, on peut répondre que, si on le veut, il sera possible de jouer fortement avec un doigt et faiblement avec l'avant-bras.

Ce qui est également vrai, mais serait aussi ridicule que de vouloir casser une noisette avec une « demoiselle », servant à enfoncer les pavés et de prendre un casse-noisette pour paver les rues !

J. — **Mouvements glissés,** — *des doigts* — **vers la paume de la main.** — Les *mouvements glissés*, vers la *paume de la main* donneront une sonorité très différente de celle obtenue à l'aide de ceux *glissés* en repoussant les doigts vers le clavier.

Ces différents mouvements étant exécutés par des contractions musculaires dissemblables, il est compréhensible que suivant celles auxquelles on aura eu recours, les attaques et les détachés varieront en force et en vélocité.

Si on utilise les muscles inter-osseux qui développent les mouvements latéraux des doigts, leur dextérité, leur légèreté, seront plus facilement obtenues.

Si au contraire l'extension de la main est abolie, la flexion

en est d'autant affaiblie. Les travaux de Duchenne (de Boulogne), le prouvent suffisamment.

Faire des exercices de poignet, — octaves, — avec flexions exagérées des doigts, facilite le jeu des gammes.

Faire des exercices d'écarts, apporte également une plus grande aisance d'exécution pour les successions rapides de notes rapprochées.

Que les élèves laissent donc discuter les théoriciens et s'appliquent à bien tenir leurs mains et leurs doigts, à bien doser l'attaque de chacun d'eux, à jouer de près, à choisir de bons doigtés, et leur sonorité s'améliorera sensiblement.

Certains virtuoses obtiennent de beaux effets en dépit de mouvements défectueux; nous ignorons combien d'heures d'études supplémentaires ils ont été obligés de fournir pour arriver à de brillants résultats malgré les entraves inhérentes aux mauvais moyens employés.

Il faut dire aussi qu'étant possesseurs d'un haut degré de virtuosité, la facilité acquise et naturelle du mécanisme, la conscience artistique, permettent à ces pianistes de pratiquer certains écarts de position qu'il serait néfaste de conseiller à un débutant.

K. — **Immobilité de la main.** — Je ne saurais terminer ce chapitre sans insister sur la nécessité impérieuse d'acquérir l'*immobilité complète* de la main, elle se porte à droite et à gauche du clavier tandis que les doigts évoluent sur les

touches. Font seuls exception à cette règle les mouvements de poignet nécessités pour l'exécution des « *Trémolos* ».

Marmontel[1] nous dit à ce sujet : « La main doit demeurer immobile tandis que les doigts agissent. Field et Hummel, qui possédaient au suprême degré le jeu lié, une égalité et une délicatesse merveilleuse, recommandaient souvent à leurs élèves de faire leurs exercices de doigts à main posée, en plaçant un poids léger ou une pièce de monnaie sur le dos de la main... Les mouvements de la main et les secousses imprimées par le poignet réagissent sur les doigts et l'on a, malgré soi, un effet de *martellement*, un jeu *sautillé* qui est l'opposé du *legato*. »

« Le rôle de l'immobilité, écrit Mme *Jaëll*[2], est si important qu'on n'acquiert l'agilité artistique que par l'immobilité. Ainsi chez ceux dont l'agilité ne permet pas d'isoler les mouvements, la pensée musicale s'atrophie ou ne peut éclore ; chez ceux dont l'immobilité assure la fixité d'attitude qui sert d'appui aux mouvements, l'entendement intérieur se forme. »

Nous devons produire de grands effets avec des moyens presque invisibles au public. Le but n'est pas d'obtenir du succès parce que l'on se remue beaucoup, et que l'on paraît se livrer à de violents et pénibles efforts, laissons cela aux bateleurs, aux clowns qui font la parade sur l'estrade foraine. Il est méprisable pour un musicien, d'avoir recours

1. *Conseils d'un Professeur*, p. 99.
2. *Le Mécanisme du toucher*, p. 123 et suivantes.

à d'aussi piètres moyens pour faire appel aux applaudissements.

Il est certes plus désirable et plus méritoire que les louanges d'un public sensible soient dus à l'impeccabilité et à l'émotivité du jeu, et non pas aux trémoussements du corps, à la dislocation des bras ou à l'affolement d'une chevelure trop longue.

CHAPITRE V

MOYENS DE TRAVAIL

Règles générales.

Travailler lentement.

Jouer d'abord mains séparées, seulement après mains ensemble.

Augmenter le mouvement utile et supprimer toutes les associations de mouvements inutiles.

Augmenter la difficulté dans l'étude, afin que l'exécution semble facile.

Ne jamais répéter deux fois de suite, le même fragment, de la même manière.

Répéter un grand nombre de fois les passages difficiles, mais toujours différemment.

De quelques mesures difficiles faire des pages d'exercices.

Chercher les causes d'imperfection du jeu et travailler à l'aide des moyens propres à les atténuer.

Augmenter la conscience des mouvements dans l'étude,



DEUXIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE. — LES MOYENS DE TRAVAIL

DOIGTS

Moyens primordiaux.	Pages.	**Moyens complémentaires.**	Pages.	**Utilité.**
HAUT { Élévation exagérée des doigts avec flexion des trois phalanges. . . . *Maximum d'amplitude du mouvement d'articulation.*	45	A. — Elévation exagérée des doigts, sans flexion des phalanges. B. — Mouvement glissé, en ramenant le doigt vers soi . . . C. — Mouvement glissé, contraire au précédent, en repoussant le doigt vers le piano. . . D. — Les deux mouvements indiqués ci-dessus, combinés. . E. — Etude en forme de trille, avec adaptation de rythmes divers. F. — Application du staccato. . .	51 51 51 52 52 52	Gymnastique musculaire. Clarté du jeu. Indépendance et conscience des mouvements.
PRÈS { Attaque de près, avec pression, note par note, minimum de mouvement . . . . *Minimum d'amplitude du mouvement d'articulation.*	53	G. — Répétitions de notes, avec accentuations diverses. . . . H. — Rythmes différents. . . . . I. — Doigts jouant à plat	56 57 58	Force musculaire. Correction et contrôle, de la position de la main, et des contacts des doigts. Qualité du son, force, douceur, liaison, etc. Minimum de mouvement indispensable, pour obtenir une grande vélocité.
TENUE DES NOTES { En tenant toutes les notes	58	J. — Plaquer, simultanément, les notes arpégées	59	Passage du pouce sous la main, gammes arpèges, etc. Extension, écarts. Choix des doigts, liaison. Renversement de la main : tierces, sixtes, etc. Conscience des harmonios.

pour créer des réflexes, des coordinations de mouvements automatiques.

Recommencer chaque jour Exercices, Études et Morceaux en les jouant extrêmement lentement, véritable toilette des doigts.

Ne passer de la lenteur à la vitesse que graduellement et à l'aide de l'étude rythmique.

Au fur et à mesure que la vitesse augmente, l'amplitude du mouvement d'articulation doit diminuer jusqu'à devenir imperceptible quand les valeurs deviennent très rapides.

Jouer toujours correctement les notes écrites et observer rigoureusement la mesure.

A la moindre irrégularité, s'arrêter court et reprendre lentement.

Cesser de travailler quand la pensée vagabonde, et que l'attention s'enfuit.

Commencer par travailler les passages difficultueux.

Ne jamais regarder ses mains ni le clavier, les yeux doivent rester fixés sur la musique.

Choisir un bon doigté, l'écrire au crayon et ne jamais négliger de s'en servir.

Cesser le travail dès que la fatigue musculaire se fait sentir.

Travailler régulièrement chaque jour, autant que possible aux mêmes heures, et durant le même laps de temps.

Laisser reposer le morceau que l'on a longuement étudié, le reprendre ensuite, en y apportant le même soin et en y

appliquant les mêmes moyens de travail que pour l'étude d'une œuvre nouvelle.

Ne pas oublier que l'on « use » un morceau en le jouant souvent vite, — l'étude lente est indispensable pour le remettre en état et le perfectionner.

La vitesse entraîne toujours des imperfections qui, répétées et jointes les unes aux autres, finissent par déformer l'œuvre à jouer.

Compter quelquefois à haute voix, en subdivisant d'abord, et selon les indications du compositeur ensuite.

S'écouter jouer et rechercher toujours une belle qualité de son.

Les Moyens de Travail.

Explication du 1er tableau synoptique.

Des doigts.

La première colonne contient les moyens types, devant être employés chaque jour et s'adaptant à tout : *Exercices, Études* et *Morceaux.*

La deuxième colonne renferme les moyens complémentaires, qui quoique divers, concourent tous aux mêmes perfectionnements que ceux figurant dans la première. Ils peuvent être employés seuls, ou conjointement aux précédents.

Si l'on dispose de peu de temps, on n'aura recours qu'à

l'un deux, si, au contraire, le temps accordé au travail est moins réduit, il sera profitable d'en utiliser plusieurs. Ils sont d'un grand secours pour varier l'étude et permettent de répéter le même passage, de manières différentes, en maintenant l'attention toujours en éveil. Il est principalement judicieux d'y avoir recours pour le perfectionnement des endroits difficiles, rebelles. Ils aident puissamment à obtenir l'homogénéité de l'exécution.

La troisième colonne (ainsi que son nom l'indique) montre l'utilité de ces moyens et quels genres de progrès il est possible de réaliser grâce à leur emploi (si l'on a travaillé suffisamment lentement et avec une *attention* soutenue) — ce dernier facteur est indispensable à l'assimilation de toute connaissance, son absence entraîne la stérilité de tout effort. —

Moyens de travail figurant dans le 1er tableau synoptique :

(Comment on devra les employer).

DOIGTS

Articulation de haut.

Maximum d'amplitude du mouvement d'articulation.

MOYENS PRIMORDIAUX

HAUT. — ÉLÉVATION EXAGÉRÉE DES DOIGTS. — Je ne puis mieux faire que de citer *Ch. Delioux*[1] :

1. *Cours complet d'exercices pour piano*, 1er livre, p. 11.

1° Le mouvement d'articulation doit être exagéré au commencement de l'étude.

2° Il faut lever chaque doigt au moment où l'autre s'abaisse. C'est cette parfaite simultanéité, dans les deux mouvements dissemblables, qui donne de l'indépendance aux doigts et de la netteté dans l'attaque du son.

3° Le mouvement d'articulation doit se diminuer, au fur et à mesure que la vitesse augmente.

G. Demeny (— savant technicien, qui depuis de longues années étudie la science des mouvements —) explique fort bien comment nous devons procéder pour obtenir de l'exercice musculaire son maximum d'utilité : « Le mouvement doit être *complet,* c'est-à-dire exécuté avec toute l'amplitude permise aux articulations. Cela est indispensable à la bonne nutrition des muscles et des centres nerveux qui leur commandent[1]. »

Il faut mettre en jeu tous les faisceaux musculaires agissant sur une articulation; *penser le mouvement,* avant de l'ordonner; *contracter le muscle,* pour en exprimer tout le sang, qui s'y répandra de nouveau durant le mouvement d'allongement, toutes les fibres travailleront et gagneront en force, en souplesse, en indépendance ; *cesser le travail* dès que la fatigue, la crispation, se font sentir.

Ces mouvements d'articulation devront être adaptés à tout : Exercices, Études et Morceaux; chaque jour, il faut

1. G. Demeny, *Éducation et harmonie des mouvements*, Introduction, p. 21.

les refaire, la persévérance, la continuité, font plus que les grands efforts isolés. Cette étude *de « haut »* est en quelque sorte la toilette des doigts, chaque jour l'hygiène et la propreté nous commandent de recommencer nos ablutions, chaque jour le pianiste doit rouvrir son piano et refaire ces mouvements de gymnastique, qui, peu à peu, lui permettront de jouer avec aisance les œuvres les plus difficiles de son répertoire.

Cela est plus profitable de consacrer *quotidiennement* deux heures à l'étude, que de travailler irrégulièrement, beaucoup un jour et pas le lendemain. Je ne saurais trop recommander aussi de se mettre au piano toujours aux mêmes heures, de manière à créer une habitude de travail. L'effort sera moins pénible et on étudiera plus régulièrement.

Cet exercice : *d'articulation exagérée,* doit être fait *extrêmement lentement,* c'est là un des grands secrets pour acquérir, en peu de temps, la vélocité nécessaire et si justement enviée par tous les pianistes.

Kalbrenner, disait : « que la vélocité ne dépend pas d'un grand nombre d'exercices, mais de la souplesse[1] ».

Demeny, dans sa *Physiologie des Professions*[2], dit : « On acquiert la vivacité et la souplesse, en supprimant les contractions inutiles du début et en ne mettant en action que les muscles nécessaires pour mouvoir les parties les moins massives des bras. »

1. Piaux Charlotte, élève de Lobstein.
2. P. 93.

Tout mouvement laissant une trace dans le système nerveux, il en résulte que si le premier est mal exécuté, on enregistre une impression qu'il faudra par la suite détruire, pour la remplacer par une autre.

Trop souvent, les élèves s'imaginent, — en jouant pour la première fois un morceau, une étude ou un exercice, — qu'il est bon, avant toute autre chose, de se donner une idée générale de l'ensemble, et que les erreurs de mouvement, de notes, de mesure ou de rythme sont inévitables, sans importance, que peu à peu ils perfectionneront et feront moins de fautes.

Ils sont comparables, en cela, au cultivateur qui sèmerait indistinctement de bonnes graines mêlées à de mauvaises, persuadé que cela importe peu, et que plus tard, il lui sera toujours loisible d'arracher les herbes parasites.

Il est indispensable : de jouer correctement dès *les premières lectures,* — d'éviter les fautes de notes, de doigté, de mesure, — de ne pas enregistrer des erreurs qu'il serait toujours long et difficile de corriger. Nécessité, par conséquent, de jouer d'abord *mains séparées,* et de proportionner la lenteur aux difficultés de lecture et d'exécution.

Demeny[1] le dit fort justement : « Pour exécuter correctement et sûrement un mouvement compliqué, il faut, dès le début, l'exécuter tel qu'il devra être par la suite. »

Mme *Charles Picquet*[2], nièce de *Franchomme*, l'ami de

1. *Physiologie des Professions*, p. 21.
2. *Conseils aux jeunes pianistes*, Fischbacher, p. 23.

Chopin, disait : « Plus un morceau aura été *étudié lentement*, *les mains séparées*, plus on sera capable de le jouer vite. »

D'Orni[1], abonde dans le même sens : « Tous les doigts étant sur le clavier, lever un doigt en pliant rapidement les phalanges, le lancer ensuite brusquement en l'abaissant sur la touche. Compter *1* en levant et *2* en baissant, mouvement de durée égale, *84 au métronome chacun*. Les exercices de gymnastique du corps consistent à faire mouvoir toutes les articulations des membres. La gymnastique de la main, doit faire mouvoir toutes les articulations des doigts. »

La vélocité est résultante d'un bon travail. A cet axiome : — *La vitesse d'un mouvement naît de son indépendance et croît avec elle*, il convient de joindre celui-ci : *La vitesse d'un mouvement naît de la répétition de ce mouvement et croît avec le nombre de ses répétitions*.

Non seulement il faut diminuer la vitesse quand l'exécution devient défectueuse mais encore dès *que l'on ressent un commencement de gêne*, — considérer que c'est un signal nous exhortant à prendre une allure plus modérée. La moindre irrégularité du jeu prouve que l'on n'a pas suffisamment travaillé longtemps : *très lentement*, pour se permettre ce degré de vélocité.

Nous verrons plus loin, — à l'étude rythmique, — comment on peut procéder pour passer, graduellement, d'un mouvement lent à un mouvement vif.

1. *Étude du Piano*. Lettre aux professeurs, p. 13.

Je terminerai ces explications sur l'articulation exagérée de haut et sur la nécessité de travailler lentement par une citation empruntée à *Marmontel*[1] : « On devra toujours commencer par étudier lentement chaque formule, exercer souvent les mains séparées, modifier très progressivement les mouvements, veiller avec soin à la bonne tenue des mains, varier l'accentuation, modifier la sonorité, se bien rendre compte de différentes attaques du clavier, de la force des deux mains... »

Il sera nécessaire aussi de commencer quelquefois l'étude par les dernières pages du morceau. Les premiers quarts d'heures de travail sont généralement les meilleurs, l'attention, le cerveau, les muscles, n'étant pas fatigués, réalisent avec un moindre effort des résultats supérieurs. Les conditions d'assimilation étant plus favorables en cette période, il est judicieux de la répartir sur l'ensemble de l'œuvre que l'on désire être capable de bien jouer, et de ne pas se contenter d'en faire bénéficier uniquement les mesures d'introductions. Ajoutez à ces raisons, que généralement la fin d'une œuvre musicale est plus complexe que son début, le compositeur développant ses thèmes avec une plus grande multiplicité de notes; parfois des modulations plus fréquentes amènent avec elles des tonalités plus encombrées d'accidents, ajoutez encore que la péroraison ou stretto du final, sont fréquemment dans un mouvement plus serré

1. *Conseils d'un Professeur sur l'enseignement technique et esthétique du piano*, p. 17. (Heugel, édit.)

que l'exposé des thèmes, ce qui par conséquent augmente la difficulté, et qu'enfin il est de toute première importance de *bien finir*, avec aisance et *brio*. Si l'attention des auditeurs s'affaiblit pendant le courant de votre exécution, il importe de la capter à nouveau avant de terminer, c'est la dernière impression que vous laisserez dans l'entendement de ceux qui vous écoutent, il est donc très important qu'elle soit bonne.

Il n'est pas rare, — après plusieurs semaines d'efforts, — que survienne une réelle lassitude, occasionnée par ce travail d'articulation complète, on éprouve le désir et le besoin de modifier son étude; c'est alors qu'il sera bon d'avoir recours : aux *moyens complémentaires*, — sans préjudice de leur emploi, conjointement *aux moyens primordiaux*, — particulièrement pour les passages difficiles.

MOYENS COMPLÉMENTAIRES

A. — Élévation exagérée des doigts, *sans les fléchir* et en les posant légèrement à plat.

B. — Mouvement glissé, *en ramenant le doigt vers soi*, — comme si l'on essuyait la touche, — et en pliant les trois phalanges.

C. — Mouvement contraire au précédent : le doigt étant sur le bout, — l'ongle effleurant l'ivoire, — exécuter *un glissement*, *en repoussant*, vers le piano. Lever en pliant le doigt, et recommencer de même sur les touches suivantes.

D. — Les deux mouvements indiqués ci-dessus, combinés entre eux : 1° glisser en ramenant le doigt vers soi, répéter la note *sans la quitter*, et en exécutant le glissé contraire. — 2° L'inverse : commencer par le mouvement glissé, le doigt ramené vers soi.

E. — Étude en forme de Trille. — Maintenir les doigts ne jouant pas complètement immobiles, sans raideur, puis faire un trille ou trémolo avec ceux restés libres. Il est excellent d'employer ce moyen de travail pour perfectionner les passages de vélocité.

Y adapter des rythmes différents : *deux en deux*, *trois en trois*, — ce dernier doit être préféré, étant plus difficile et offrant l'avantage de porter l'accentuation alternativement : *tantôt sur un doigt*, *tantôt sur un autre* et contribuant ainsi à faire acquérir plus d'égalité de force et par conséquent de sonorité.

F. — Applications du « Staccato ». — Le « staccato » *des doigts*, généralement peu employé, constitue un excellent moyen d'étude, principalement utile pour aider à obtenir des sons plus légers, plus clairs, d'une grande netteté.

Donner la préférence au mouvement : C (glisser en *repoussant* le doigt).

Ces différents moyens basés sur l'amplitude de l'articulation, — articulation de haut, — apportent chacun leur contribution au progrès.

Ils obligent à se *représenter le mouvement*. Ils aident à

développer l'indépendance qui donne la souplesse, la force et la vélocité.

Les coordinations motrices sont résultantes, non seulement d'un simple effort musculaire, mais d'une mise en activité des cellules nerveuses, des neurones, des centres psychiques.

Articulation de près.

MOYENS PRIMORDIAUX

Minimum d'amplitude du mouvement d'articulation.

Toute l'attention doit se porter sur les mouvements des doigts enfonçant la touche. Ils ne devront se lever que juste assez pour lui permettre de reprendre sa place au niveau des autres. Ils resteront en contact avec l'ivoire, tout mouvement au-dessus du clavier sera supprimé — *seule* subsistera l'attaque sous forme de pression.

Dès que le son est produit, détendre complètement tous les muscles et cesser toute pression, le poids du doigt suffit pour maintenir la note enfoncée.

Sitôt que le marteau a frappé la corde notre action ne s'exerce plus sur la sonorité, il est par conséquent inutile de continuer d'appuyer sur le clavier, ne pouvant plus rien modifier nous y dépenserions de la force en pure perte, tout en compromettant, — par nos contractions, — la qualité de son des notes suivantes.

Cette articulation de près développe la force des doigts et son aide est précieuse pour acquérir de la vélocité.

Il est indispensable de n'employer que le minimum de mouvement. Toute élévation des doigts au-dessus du clavier constitue une perte de temps qu'il faut absolument éviter. Multipliez la course inutile de chacun d'eux, par le nombre de croches et de doubles croches contenues dans un morceau de vélocité, vous obtiendrez la somme de mouvements inutiles, qui ne se mesurera plus au centimètre mais au mètre.

Cette étude de près conduit à éviter les moindres déplacements inutiles, elle est aussi un excellent moyen d'affiner l'oreille et d'égaliser la force des attaques. On devra écouter si la qualité de chaque son est égale aux précédents, quelque soit le doigt qui ait enfoncé la touche.

On surveillera très attentivement la position des doigts et celle de la main, c'est le moment le mieux choisi pour s'efforcer d'obtenir de belles empreintes, évocatrices de belles sonorités.

Ce travail de près peut être fait : ou *pianissimo*, ou *mezzo forte*, ou *forte*.

« Il ne faut pas oublier que le *son n'est pas tout fait au piano*, il peut se modifier de mille manières, sous l'action intelligente du pianiste qui a fait une étude réfléchie de la sonorité. »

« Les différents procédés d'attaque du clavier remplacent l'action de l'archet sur les instruments à cordes. Cette pro-

priété de modifier le son, non pas seulement au point de vue de l'intensité, mais par des attaques et par des inflexions différentes qui peuvent s'isoler ou se combiner, nous paraît être un des grands avantages du piano sur l'orgue, ce roi des instruments. Jusqu'à un certain point, au piano, on peut remplacer la variété des timbres par les différents modes d'attaques et, quoi qu'on dise, nous avons la possibilité de moduler le son sous la pression des doigts[1]. »

Beethoven, estimait beaucoup le jeu de près et conseillait : « de tenir les doigts si près des touches que la main fît un avec le clavier et que le mouvement fût à peine visible, d'après lui un jeu non lié était une *danse de doigts* et d'après *Chopin* une chasse au pigeon[2] ».

Le piano (étant naturellement un instrument un peu sec), il importe de rechercher tous les moyens susceptibles d'atténuer ce défaut, le jeu de près est un des plus efficaces pour remédier à cette sécheresse « native ».

Les sonorités les plus puissantes doivent être obtenues par l'attaque de près, sans choc, par la pression plus intense, le poids de la main, de l'avant-bras, du bras, du corps lui-même, convergeant vers les doigts servant de point d'appui.

Il existe pourtant des cas, assez rares, où le pianiste peut — s'il joue dans une grande salle — attaquer de haut et en quelque sorte frapper l'instrument, mais il est alors néces-

1. Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 96.
2. Fischbacher, *Conseils aux Jeunes Pianistes*, p. 36.

saire *que la force du choc soit proportionnée à la durée des notes*. Je ne recommande pas ce moyen, car il est loin d'être indispensable et souvent dangereux.

Quelques virtuoses l'emploient avec succès, mais il est bon de se rappeler parfois les fables de La Fontaine et de ne pas imiter la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf.

MOYENS COMPLÉMENTAIRES

G. — Répétitions de chaque note (*avec le même doigt*), — sans quitter la touche. — Avoir soin d'exécuter le mouvement du doigt *si petit*, que la répétition de la note se fasse : avant que la touche revienne à sa hauteur normale, que l'étouffoir n'ait pas le temps de retomber, afin que la deuxième sonorité semble être un renflement de la première.

Répéter ainsi les notes sans changer de doigt et sans quitter la touche, donne une sonorité très supérieure à celle obtenue en quittant le clavier. C'est en outre un excellent exercice d'assouplissement.

(Voir chapitre : Les Doigtés, page 167.)

Lorsque l'on sait presque son morceau (qu'il ne reste plus à faire qu'un travail de perfectionnement) il nous est difficile de ne pas nous laisser entraîner à le jouer trop vite, cette étude : *de répétition de notes,* devient alors un des meilleurs moyens capables d'éviter ce danger. Le temps

nécessité par la double attaque retient forcément l'allure générale, tout en donnant, à nos doigts et à notre esprit, une illusion de vitesse.

On l'utilisera de manières diverses :

1° Répéter — *en accentuant la première note*, — la seconde devenant un écho de la précédente.

2° Donner l'accent — *sur la seconde note*, *en la liant à la suivante*.

3° On peut enfin au lieu de doubler chaque son, le *tripler, quadrupler*, *quintupler*, etc...

On pourra être certain de faire entendre toutes les notes d'un *trait,* quand on l'aura travaillé avec ces diverses accentuations.

H. — RYTHMES DIFFÉRENTS. — Jouer : *lentement d'abord,* en subdivisant la mesure et en comptant à *haute voix,* pour entraîner les doigts.

Commencer par accentuer toutes les *deux* notes (chaque croche), puis peu à peu accélérer le mouvement et ne plus faire porter l'accent que sur les temps, ou (pour les traits) toutes les *trois* notes, *quatre*, *cinq, six*, etc...

(Voir : Gammes rythmées, page 89.)

Non seulement, cette étude égalise la force des doigts et permet de passer *graduellement* de la lenteur à la vitesse, mais elle donne encore au jeu une clarté plus grande, et lors même que l'on cesse de penser au rythme, les doigts continuent de l'indiquer automatiquement. Les notes les plus importantes étant (le plus souvent) placées sur les

temps, ou sur leurs fractions fortes, ce moyen mécanique agit très sensiblement sur la musicalité, il est puissamment utile pour acquérir un bon style et améliorer l'interprétation.

I. — DOIGTS JOUANT A PLAT. — Jouer : en mettant *les doigts à plat sur le clavier*, en ayant soin de les *bien détendre, d'exclure toute raideur.*

Ce moyen (qui permet de répéter une fois de plus le même passage d'une manière différente) est particulièrement favorable pour aider à obtenir une sonorité liée, ronde, et moelleuse.

Tenue des notes.

JOUER EN TENANT TOUTES LES NOTES, n'enlever un doigt que si l'on en a besoin pour enfoncer une autre touche ou si l'écartement des intervalles dépasse l'extension possible de la main.

Ne pas observer la mesure, mais faire un *petit point d'orgue* à tout endroit de passage du pouce sous la main ou d'écart, afin que les doigts s'habituent à la difficulté.

Le mouvement ne doit jamais être exécuté à l'aide d'un effort brusque, car (si cela était) cet effort réapparaîtrait dans la vitesse et occasionnerait une inégalité.

J'explique, d'une manière plus détaillée au chapitre : Les difficultés, arpèges (page 107), comment ce moyen de travail doit être appliqué.

L'étude en *notes tenues* est particulièrement nécessaire

pour perfectionner l'exécution de tous fragments d'arpèges augmentant considérablement la difficulté, elle procure (par la suite) une grande aisance de jeu. Son emploi est également des plus utile pour faciliter les passages écartés, ainsi que pour mieux choisir et fixer *les doigtés*. (Voir chapitre : Les doigtés, page 166.)

MOYENS COMPLÉMENTAIRES

J. — Jouer en plaquant, tous passages d'accord ou d'intervalles arpégés. (Voir arpèges, p. 111). — Non seulement les doigts s'habitueront à trouver rapidement les notes, mais de plus on aura conscience des accords, des harmonies, on comprendra mieux la trame de l'œuvre musicale, en réduisant ainsi les séries de notes en accords. Après ce travail, le jeu sera plus lié, plus soutenu. (Voir p. 182.)

Tous les moyens contenus dans ce tableau [1] devront être employés quotidiennement, chacun d'eux apportera un perfectionnement dans l'exécution. Il n'y aura pas que les passages ainsi étudiés qui seront considérablement améliorés, l'ensemble du mécanisme progressera et ces progrès étendront leurs bienfaits sur tout ce que l'on jouera.

Il ne restera donc à travailler que le *Poignet* et les *Déplacements d'avant-bras*, c'est ce que nous allons examiner dans le tableau suivant.

1. Page 42.

POIGNET

Haut. (Maximum d'amplitude du mouvement d'articulation.)		Pages.	**Près.** (Minimum de mouvement.)		Pages.	**Avec addition d'avant-bras.**		Pages.
ATTAQUER	La main tombant de haut. . . .	61	ATTAQUER	De très près. . .	61	ATTAQUER	Comme précédemment, avec mouvement combiné de l'avant-bras. .	62
ET			ET			ET		
DÉTACHER.	Élévation exagérée de la main, avec flexion des doigts	61	DÉTACHER.	A l'aide d'un très petit mouvement.	62	DÉTACHER.	*Id.*, à ci-dessus .	62

Déplacement de l'avant-bras.

Augmenter : d'une ou plusieurs octaves, la distance de l'intervalle éloigné.

	Page.		Page.		Page.
Maximum d'amplitude du mouvement.	62	Minimum de mouvement . .	63	Comme précédemment avec mouvements combinés du poignet : 1° de haut, 2° de près	63

Moyens de travail, figurant dans le 3e tableau synoptique :

(Comment on devra les employer.)

POIGNET

MOYENS PRIMORDIAUX

Procéder de même que pour les doigts. Jouer d'un bout à l'autre ou page par page, ou encore fragment par fragment, à l'aide de ces mouvements de poignet.

Toutes les phrases, les syncopes, les staccato, les simples respirations mélodiques ou harmoniques, devront être soumises à ce genre de travail.

Haut et Près.

« Le mouvement du *poignet qui s'abaisse* sert à soutenir, à donner plus de force à la note et le mouvement du *poignet qui s'élève* sert à détacher, à donner plus de légèreté à la note[1]. »

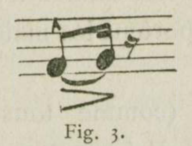


Fig. 3.

Ces mouvements doivent être exécutés (dans la lenteur) avec le *maximum d'amplitude* permise par l'articulation.

1. Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 57.

Au fur et à mesure que la vitesse augmente, on les fait de plus en plus petit.

Il est également nécessaire de les travailler : *lentement*, *de près*, à l'aide de mouvements à peine perceptibles.

Poignet avec addition de l'avant-bras.

Dans les passages exigeant de la lourdeur, une puissante sonorité, les seules forces de la main ainsi que son poids deviennent insuffisants, c'est alors qu'on a recours aux mouvements combinés de l'avant-bras, tout en conservant la souplesse de l'articulation du poignet. Pour plus de détails sur ces différents mouvements voir : Octaves, page 126. Voir également : le chapitre réservé à *l'interprétation*, où j'insiste sur l'utilité des *attaques* et des *détachés* du poignet pour obtenir une bonne *ponctuation musicale* (page 208).

Déplacement de l'avant-bras.

Le corps devant rester immobile, ce sont les avant-bras et les bras, qui transportent les mains aux différentes hauteurs du clavier.

Ces mouvements (comme tous les autres) doivent devenir *automatiques*. Il importe que la mémoire des distances, des déplacements, se localisent dans les muscles. Ces derniers acquièrent une mémoire qui leur est propre et qui est distincte de celle des centres nerveux.

Il faudra donc faire ces mouvements avec beaucoup de lenteur et leur donner leur *maximum d'amplitude* au-dessus du clavier. Afin que les impressions, les localisations soient bien nettes, on devra veiller soigneusement à supprimer tout déplacement en deçà ou au delà de la note à frapper. N'effectuer que très exactement le parcours d'un point à un autre.

Refaire (ces mêmes mouvements) avec leur *minimum d'amplitude.*

Ne jamais oublier que ce sera toujours par la *lenteur* que l'on réalisera les progrès les plus rapides.

On peut *combiner* les déplacements d'avant-bras avec les *mouvements de poignet,* de *haut* et de *près.*

Moyens de travail figurant dans le 4e tableau synoptique.

Mains séparées.

Il est de toute évidence qu'il faut étudier *séparément* chaque difficulté. C'est la division du travail appliquée à l'étude du piano.

Après avoir joué *mains séparées*, le morceau entier, il sera nécessaire de reprendre également à mains séparées chacune des difficultés. C'est là ce qu'il y a de mieux à faire pour éviter de se laisser entraîner à la vitesse, poussé par le sentiment musical. En effet, chaque partie jouée isolément, « enfièvre » moins, et on n'est pas aussi facilement incité à *se jouer* du piano, au lieu de *le travailler.*

QUATRIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

LES MOYENS DE TRAVAIL

		Pages.
Mains séparées.	A l'aide de tous les moyens contenus dans les premier et deuxième tableaux. .	63
Mesure.	Compter : 1° à voix haute. — 2° mentalement. — 3° sans compter.	65
Rythmes.	Avec accentuations : 1° sur les fractions de temps. — 2° sur les temps et les syncopes. — 3° sur les temps forts	70
Transpositions.	Transposer, chromatiquement, dans tous les tons	72
Renversements.	Retourner les traits : jouer en descendant les passages ascendants — et le contraire —, *id.* pour les intervalles arpégés.	75
Doigtés.	Utiliser, momentanément, des doigtés plus difficiles	75
Divisions.	Jouer : avec les deux mains, les passages à plusieurs parties, — écrits pour une seule main.	76
Mémoire.	Principalement les passages à notes éloignées.	77
Repos.	Éviter la fatigue musculaire. Laisser reposer les morceaux, les reprendre, les laisser à nouveau, alternativement.	80

L'indépendance des doigts et des mains étant une des grosses difficultés des instruments à clavier, il est indispensable d'en faire l'objet d'une étude spéciale.

Si l'on éprouve une petite gêne à la main droite, une autre à la main gauche, il sera possible de jouer *à peu près* correctement mains séparément. Mais lorsque ces deux difficultés seront réunies, il y aura forcément incorrection, car, la gêne de chaque main étant doublée, nous ne pourrons plus passer l'endroit difficile sans y faire un accroc ou un ralentissement.

C'est donc seulement quand on jouera très bien et facilement, chaque main isolément, que l'on devra les réunir. On éprouvera encore une difficulté à les jouer ensemble, *l'indépendance des mains*, *des rythmes*, étant un obstacle nouveau à franchir. On en triomphera vite grâce à l'étude préalable mains séparées et l'on obtiendra un jeu correct, dans un espace de temps relativement court, car il n'y aura plus que cette difficulté à travailler, *l'indépendance des doigts* étant acquise. (Voir p. 88.)

Mesure.

L'écriture musicale, — si critiquée par ceux qui ne la savent pas lire, — après avoir subi une longue évolution, est enfin parvenue à un haut degré de perfection.

Le compositeur peut écrire (grâce au système de notation actuellement en vigueur), non seulement *la hauteur*

des sons, choisis par lui dans l'échelle musicale, mais il en indique également *la durée exacte*.

Fixer *l'impondérable,* tracer avec des signes les vibrations sonores, qui sont les reflets de nos émotions les plus intimes!...

L'imagination reste confondue, devant la possibilité créée, — de pouvoir (grâce à ces hiéroglyphes) transmettre à tous ceux qui en ont la clef l'infini des successions harmoniques et mélodiques qui chantent en la nature, et viennent, — invisibles et impalpables, — traverser nos êtres, en les faisant vibrer des plus puissantes émotions.

Il importe donc, que celui qui veut faire entendre une œuvre musicale :

1° reproduise, *exactement,* la note écrite par l'auteur;

2° qu'il donne, à cette note, la *durée précise* représentée par sa valeur.

Pour jouer la note indiquée il suffit de savoir lire la musique et de connaître la place correspondante sur le clavier, il serait puéril d'insister sur ce fait.

Pour donner la durée exacte de la note il est nécessaire de connaître le solfège, je ne m'attarderai pas à prouver cette vérité, et vais passer en revue les moyens dont nous disposons pour arriver à jouer une œuvre correctement *en mesure*.

1° COMPTER A VOIX HAUTE, IMPÉRIEUSE ET FORTE. — Trop souvent les élèves comptent mollement, il en résulte alors que ce sont les doigts qui obligent la voix à les suivre, — et

cela dans toutes leurs contorsions et incorrections, — tandis qu'au contraire : une voix nette, forte, entraîne les doigts à la suivre et imprime, dans tout l'être, la mesure exacte.

Parfois aussi certaines personnes comptent en chantant, ce qui est encore beaucoup plus préjudiciable à l'obtention d'une mesure égale que de compter à voix basse.

D'autres battent la mesure avec les pieds, cette habitude est des plus mauvaise. (Voir Pédales, p. 181.)

Un grand nombre d'élèves éprouvent une réelle difficulté pour compter à voix haute. Il faut, en effet, posséder une indépendance suffisamment complète entre les *muscles phonateurs*, les *centres visuels, tactiles* et *auditifs*.

Penser le chiffre *un, baisser* en même temps le *deuxième* doigt, *dire* ce chiffre à *haute voix* et cela en même temps que les *yeux lisent* les notes, *analysent* leur valeur, que *les mains cherchent* leur *place* sur le clavier, tandis que *l'oreille contrôle* la *justesse* et la *qualité* du son, — est d'un mécanisme fort compliqué, ce qui, par conséquent, est un travail des plus productifs.

C'est une mise en activité : des centres psychiques de synthèse, de la volonté, du contrôle, ainsi que des centres auditifs, visuels, tactiles, de la parole, kinétiques (des mouvements généraux) [1].

J'ai remarqué souvent que si le professeur du début, (celui qui donne les premières leçons à l'enfant), prend la

1. Voir p. 17.

peine d'exiger que son élève compte à voix haute, la difficulté est très atténuée. Si, au contraire, — c'est là le cas le plus fréquent, — le professeur, généralement quelconque, (souvent plus nuisible qu'utile), par ignorance ou nonchalance, a négligé d'imposer cet effort, son élève en éprouve dans la suite une difficulté souvent considérable. Ce n'est alors que grâce à une volonté solide, une ténacité rigoureuse et à l'aide de mouvements *très lents*, qu'il peut parvenir enfin à compter et jouer correctement en mesure.

C'est en tout notre corps que nous devons créer cette *conscience* de la mesure et du rythme, c'est l'organisme entier qui bat les temps, même quand nous cessons de compter.

SUBDIVISER. — Ne pas hésiter à compter *quatre fois quatre temps*, dans une mesure à $\frac{4}{4}$; c'est-à-dire compter un temps par *double croche*.

C'est seulement lorsque l'on sera *mathématiquement certain* de donner exactement sa place et sa durée à chaque note, que l'on pourra ne plus compter qu'à *deux fois quatre temps*, et enfin à *quatre temps*.

Il est en effet difficile, au début, d'apprécier exactement la durée d'un *demi-temps* et encore bien davantage celle d'un *quart* ou d'un *tiers*.

L'oreille du musicien devra s'exercer suffisamment, pour être capable d'acquérir la conscience précise d'un *quart* de temps ou de toute autre fraction, de même que les yeux d'un dessinateur s'exercent à voir spontanément les fractions d'une longueur.

Je ne puis, dans cet ouvrage, insister comme je le désirerais sur tout l'intérêt que présente cette division mentale de durée dans le temps et dans l'espace.

Aucune musique n'est possible si la mesure en est absente ou vacillante.

Pour créer cette conscience des durées et de leurs relativités, il est indispensable de *compter à très haute voix et en subdivisant.*

C'est seulement lorsque la mesure sera correcte, que l'on pourra ne plus subdiviser et dans la suite ne plus compter que mentalement. Arrive enfin un moment où la durée des valeurs est *imprimée* en nos doigts, en tout notre automatisme, et l'on peut alors se dispenser de compter.

La mesure est une véritable *trame* musicale. Il faut d'abord être capable de jouer sans faute de mesure et en maintenant un mouvement égal d'un bout à l'autre du morceau, sans presser, sans ralentir, avant de se permettre d'accélérer certains passages ou de les élargir, suivant les indications de l'auteur ou le sentiment musical.

Ces modifications de mouvement seront alors sans danger, car on fera des *stretto,* des *poco rubato,* — en mesure, — et l'on pourra, selon son désir, reprendre le mouvement initial indiqué par le compositeur. On agira sur la mesure comme avec un élastique que l'on peut tendre à volonté et qui reprend sa longueur première dès que cesse la traction.

Mais, — je ne saurais trop le répéter, — pour se per-

mettre ces fluctuations, il faut posséder l'uniformité de mouvement. Fréquemment les débutants pressent ou retardent inconsciemment l'allure générale. Une longue succession de notes de valeurs identiques les entraîne à presser. Les passages offrant des difficultés de lecture, ou de mécanisme, sont généralement retardés par ces mêmes élèves, c'est là une des raisons nécessitant l'étude séparée de tout fragment difficultueux, afin d'obtenir l'égalité d'exécution.

Au chapitre réservé aux adjuvants mécaniques (p. 159), je parlerai du *métronome* et j'expliquerai quels sont les usages que l'on peut en faire.

Rythme.

Il y a souvent confusion, dans l'esprit des élèves, entre ces deux mots : *rythme* et *mesure*. Je crois utile d'en donner ici une courte définition.

La mesure étant la parfaite observance des relativités des valeurs, le *rythme* est constitué par les accents donnés : 1° sur les temps forts; 2° sur les temps ou fractions fortes de ces temps.

1° On devra donc prendre l'habitude de rythmer, durant l'étude faite en comptant. Dans une mesure à $\frac{4}{4}$, (si l'on compte deux fois quatre), c'est-à-dire *un temps sur chaque croche*, et s'il se présente une série de doubles croches, *on accentuera toutes les deux notes*.

2° On rejouera ensuite, en ne comptant plus que quatre

temps par mesure, (c'est-à-dire un temps par noire), et l'accent ne portera plus que sur la première des quatre croches :
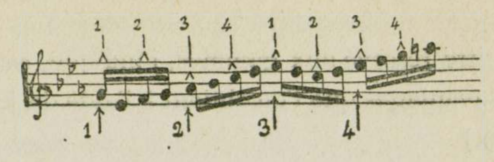


Fig. 4.

3° On aura soin, également, d'accentuer les *syncopes*, qui elles aussi sont un rythme (un contre-rythme), qui deviendra d'autant plus sensible, que l'on aura régulièrement marqué les temps.

4° Jouer enfin en accentuant principalement les *temps forts* de chaque mesure.

Ayant dans l'étude marqué un accent :

1° *Sur les fractions des temps.*

2° *Sur les temps et les contre-temps.*

3° *Sur les temps forts.*

Il arrivera un moment où il ne sera plus nécessaire de penser à ces accentuations. Les doigts, les muscles, en auront pris l'empreinte et c'est *automatiquement* qu'ils indiqueront, — sans exagération, — les « sforzando » indispensables.

Le jeu gagnera ainsi en netteté, en clarté, les retours réguliers de ces accents et demi-accents lui donneront toute sa couleur.

Le compositeur ayant soin de mettre les notes les plus importantes sur les temps forts (ou parties fortes des temps), marquer le rythme sera déjà indiquer une partie des nuances.

Au chapitre réservé aux gammes, j'indique, avec plus de détails, les avantages que l'on obtient à l'aide du jeu rythmé. (Voir p. 89.)

Transpositions.

Pour l'élève connaissant toutes les clefs : *d'ut*, *de sol et de fa,* la transposition n'offre guère de difficulté de lecture. Il n'en n'est pas de même pour ceux qui ne lisent correctement que la *clef de sol (deuxième ligne)* et celle de *fa* (*quatrième ligne)*, — seules en usage dans l'écriture pianistique. — Ces derniers pourront, néanmoins, transposer les fragments difficultueux, un peu d'attention sera suffisante pour cela.

Ils se contenteront des transpositions, (par demi-ton), chromatiques, n'ayant ainsi qu'à jouer chaque fois sur la note immédiatement au-dessus s'ils font une transposition ascendante; ou immédiatement au-dessous si elle est descendante.

Non seulement, la peine qu'ils prendront sera productrice parce que leur attention travaillera, mais aussi parce que ce moyen d'étude est des meilleurs pour acquérir un bon mécanisme et pour vaincre les difficultés rencontrées

dans les morceaux. C'est là une obligation à répéter dans les douze tons, c'est-à-dire douze fois le même passage et *chaque fois différemment.*

Ajoutez qu'à cette étude de *transposition* on peut joindre tous les moyens cités plus avant : *Articulation exagérée de haut*, *de près*, *tenue des notes*, *mouvements du poignet*, *rythmes divers,* etc., etc.

On peut ainsi trouver des combinaisons, des moyens de répéter le même fragment un nombre presque infini de fois.

Ce genre de répétitions est *générateur* et maintient toujours *l'attention en éveil.* Autant l'autre, (consistant à rejouer de la même manière le même passage), est abrutissant, peu progressif et anti-artistique, autant celui des transpositions (avec applications des moyens que je préconise), entraîne à sa suite de rapides progrès de mécanisme tout en ne nuisant pas à l'intelligence, ni musicale ni générale.

Les doigts obligés de se poser indifféremment, (tantôt sur les touches blanches, tantôt sur les touches noires), acquièrent une connaissance du clavier dont les bienfaits se font sentir de suite.

Ce moyen était très recommandé par *Bülow*, *Marmontel, Mathias, Tausig,* etc.

Il apportera une fraîcheur nouvelle à l'œuvre déjà longuement étudiée. L'oreille elle-même sera reposée par ces sonorités qui semblent rajeunies.

Il arrive à tous les pianistes, après avoir travaillé longtemps un morceau dans une tonalité *blanche*, — exempte,

ou presque, de touches noires, — de ne pas être suffisamment satisfaits de leur vélocité, ni de leur sonorité. Rejouer encore ce même morceau n'amène plus de progrès sensibles, on en est *fatigué, lassé*. L'attention papillonne et, malgré les efforts faits pour la ramener au travail, elle s'envole, (elle s'échappe). Les doigts alors rejouent *sans contrôle* et les mauvaises attaques, les mauvaises positions jaillissent comme des herbes folles. On use le morceau, on l'abîme chaque jour davantage, on arrive à ne plus pouvoir le jouer sans accrocs, — sans « casser », disent les Anglais.

C'est alors que le travail par *transposition* apparaît comme un moyen sauveur. L'élève connaissant le moins les différentes clefs, pourra toujours s'imaginer que devant chaque note naturelle est placé *un dièze* (♯), devant les bémolisées *un bécarre* (♮), et devant les diézées un *double dièze* (♯♯). Il haussera toutes les notes d'un demi-ton. Il aura également la ressource de baisser chaque note d'un demi-ton, bémolisant les naturelles, mettant un bécarre devant les diézées, et un double bémol à celles déjà bémolisées.

Ses oreilles seront reposées par l'audition des tons nouveaux, ses doigts progresseront en rencontrant des formes nouvelles, sur des intervalles identiques. Les pouces et cinquièmes doigts feront des rencontres inattendues et fréquentes de touches noires, dont la surface restreinte oblige à de meilleurs contacts.

Renversements.

Jouer *en descendant*, *les traits montants*, et vise versa, est également un excellent travail auquel on peut adjoindre tous ceux déjà nommés.

Ce moyen force l'attention, augmente la conscience des intervalles et des successions de notes à jouer.

Le passage du pouce étant plus difficile à faire lorsque les mains s'éloignent du corps que lorsqu'elles s'en approchent, il sera par conséquent préférable d'adapter ce genre de travail aux séries de notes obligeant les mains à se rapprocher. En augmentant ainsi la difficulté du morceau, l'exécution sera facilitée, le temps passé au piano sera plus fertile en progrès.

Doigtés.

J'explique au chapitre réservé aux doigtés quels sont les moyens de choisir le meilleur (p. 165). Je vais donc, ici, simplement parler d'un genre de travail qui peut donner de sérieux résultats au point de vue mécanisme. Je le recommande particulièrement pour les « *exercices* », les « *études* », et pour « *quelques passages difficultueux des morceaux* ».

Ce moyen offre quelquefois un certain danger. Changer de doigté peut parfois retarder le moment où les doigts « *rou-*

leront » automatiquement le trait difficile, mais il peut aussi le rendre plus proche, à condition que celui choisi conserve la priorité et soit plus fréquemment employé.

Ce genre de travail sera surtout utile dans les longues séries de notes, où l'on supprimera l'emploi d'un doigt, de préférence celui de l'index, qui est le plus agile, de manière à ce que le quatrième et le cinquième (annulaire et auriculaire) soient contraints de jouer avec plus de fréquence.

Un fragment d'arpège, de passage du pouce, gagnera en égalité si nous supprimons l'emploi du troisième doigt (médius), — tous les passages s'effectuant ainsi sous l'annulaire, la difficulté sera augmentée et le progrès en résultera.

Au chapitre consacré aux *arpèges*, j'indique plus en détail les doigtés à employer (p. 107). A celui des *gammes*, en citant les différentes manières de les travailler, je donne également des séries de doigtés qu'il sera des plus utile d'adapter à l'étude générale. (Voir p. 94).

Pour les passages écartés, il est bon aussi de choisir momentanément quelques doigtés plus difficiles, toujours en s'inspirant du même principe : augmenter la difficulté dans l'étude, afin que l'exécution soit facilitée.

Divisions.

Il n'est pas rare de rencontrer des passages et même des morceaux entiers, dont une seule main ait à faire entendre plusieurs parties simultanément.
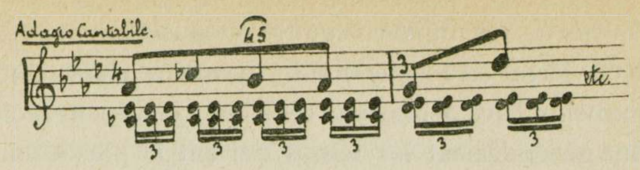


Fig. 5.

Il sera d'un excellent travail de jouer :

1° *Rien que la partie supérieure.*

2° *Rien que la deuxième partie.*

3° *Les deux mains*, — la droite jouant la première partie, la gauche la deuxième.

Chaque partie étant ainsi isolée, on se rend bien compte de sa valeur mélodique. On peut, ou s'efforcer de garder le même doigt, ou en choisir (momentanément) un plus facile, afin d'entendre aussi parfaitement que possible chacune de ces parties.

— Jouer avec les deux mains ce qui est écrit pour une seule permet d'obtenir *l'effet*; rejouant ensuite avec une seule on s'efforce de reproduire les mêmes sonorités que précédemment.

On s'est ainsi créé soi-même un exemple, un modèle que l'on cherche à imiter aussi identiquement que possible.

Mémoire.

Tout un chapitre étant réservé à la « mémoire » [1], je ne parlerai d'elle, ici, que comme *moyen de travail.*

1. Voir p. 190.

Les yeux ne devant jamais quitter la musique pour regarder le clavier, il en résulte que les passages nécessitant des déplacements d'avant-bras sont difficiles à jouer sans accrocs. Ce sont généralement les *basses* qui ont le plus à souffrir de ces allées et venues et les fausses notes sont bien souvent occasionnées par ces déplacements. En principe nous devons jouer sans regarder les touches, nos muscles doivent être assez intelligemment exercés pour posséder la « mémoire des distances », comme ils doivent également avoir la mémoire des pressions à exercer sur chaque note.

Avant d'arriver à ces résultats, indispensables à toute bonne exécution, il sera parfois nécessaire de suppléer à l'insuffisance de nos localisations des distances par l'aide d'un rapide coup d'œil sur les touches à enfoncer. Comme il est très mauvais, voire même très disgracieux d'imiter les magots chinois condamnés par les fabricants à constamment lever et baisser la tête, il sera très bon d'apprendre, *par cœur*, les passages émaillés de notes éloignées. Il sera possible alors de se permettre de regarder le clavier et de guider ainsi les mains et les doigts, procédé un peu hypocrite sans doute, mais souvent utile pour éviter des froissements de l'ouïe.

Après avoir joué à l'aide des divers moyens exposés dans ce chapitre, il sera de plus très profitable d'employer cette nouvelle méthode, et de se fixer dans la mémoire l'œuvre ainsi travaillée.

On ne peut vraiment jouer bien un morceau que si on le sait *par cœur*.

Je dirai même qu'après avoir étudié en utilisant tous les moyens que j'ai indiqués, on doit être capable de jouer sans la musique.

Certaines mémoires rebelles seront parfois obligées de faire ce travail spécial, mais cela ne sera que pour quelques fragments et non pour le morceau tout entier.

Si rien ne s'est fixé dans la mémoire, c'est alors une preuve que les moyens recommandés n'ont pas été appliqués comme il convenait. L'insuccès est imputable ou *à une étude insuffisamment lente*, ou *à une insuffisance de temps*, ou encore au *manque d'attention*.

« Si après une étude suffisante, écrit Hébert[1], l'élève éprouve quelque difficulté de mémoire, on peut être certain que l'œuvre est mal comprise, et par conséquent mal interprétée. »

Cette conclusion est peut-être un peu excessive... Je dois pourtant dire qu'aucun de mes élèves jusqu'à ce jour, jamais n'a été dans l'impossibilité de retenir *par cœur* ce qu'il avait travaillé d'après mes indications.

Des personnes très impressionnables sont parfois sujettes à des amnésies spontanées, cela est une forme *de trac* dont il est possible de les guérir. Il incombe au professeur, non seulement d'appliquer une méthode de travail spéciale destinée à augmenter la mémoire *Tactile et Musculaire*[2], il devra aussi par ses conversations, ses conseils, la force de

1. *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'enfant*, p. 46.
2. Voir p. 196.

l'habitude, amener son élève à ne plus penser à ce *trac* si préjudiciable. Il lui constituera une telle conscience des choses et des êtres, qu'il sera protégé par une cuirasse d'indifférence contre toute pensée susceptible de lui faire redouter et craindre un public souvent fort indulgent. Les artistes liront avec profit le savant ouvrage : *Les Timides et la timidité*, du Dr *Paul Hartenberg*[1].

Je ne puis dans ce volume parler des moyens propres à se guérir de ce facheux *trac*, ils auront leur place dans une étude réservée à l'enseignement des enfants, ainsi qu'aux troubles nerveux et aux accidents occasionnés par un travail excessif et mal compris.

Repos.

Le *repos* n'est pas précisément un moyen de *travail* (!) mais il m'a semblé utile de le faire figurer dans le *quatrième tableau synoptique*, car j'ai souvent constaté que le jeu, l'exécution, étaient de beaucoup supérieurs, quand on restait quelque temps sans jouer l'œuvre à l'étude. « Avant d'entreprendre les derniers perfectionnements, il est bon de laisser reposer les morceaux plusieurs jours et de renouveler cet intervalle à une ou deux reprises[2]. »

Il s'opère en nous, par le repos, une sorte de travail inconscient d'incubation. Les comédiens savent tous que

1. Alcan, éditeur.
2. Hébert, *L'Art de développer le Sentiment musical chez l'enfant*, p. 43.

les veilles de répétition générale la mémoire devient pénible, lourde, rebelle. Il y a fatigue, épuisement des centres ayant fourni un travail qui les a quelque peu surmenés. Les physiologistes expliquent d'ailleurs ce phénomène. Il suffit aux pianistes de le constater et de savoir en profiter au mieux des intérêts de leur talent.

Je n'ai pas la prétention d'avoir passé en revue dans ce chapitre *tous* les moyens de travail, l'élève lui-même doit en chercher — ceux trouvés par lui seront à son point de vue les meilleurs — nos enfants nous paraissent plus beaux que ceux des autres.

Je ne saurais mieux terminer cette succession de démonstrations qu'en insistant sur ce fait : Qu'il ne suffit pas d'avoir à sa disposition de bons moyens d'étude, mais qu'*il est indispensable de les bien utiliser*, *de jouer lentement et avec toute l'attention dont nous sommes capables de disposer.*

J'ajouterai enfin qu'il est nécessaire de pouvoir jouer en fermant les yeux. Le repos complet d'un de nos sens occasionne une dérivation de l'influx nerveux vers les centres en activité et augmente leur acuité de perception.

Fréquemment des instrumentistes ne réalisent pas les sonorités qu'ils croient entendre, les sensations visuelles suppléant, à leur insu, à l'imperfection de leur jeu. Ils entendent davantage ce qu'ils voient et désirent produire, que les sons réellement créés par leurs doigts.

C'est donc un bon contrôle que de se contraindre à jouer en fermant les yeux.

CHAPITRE VI

LES DIFFICULTÉS

(*Comment les surmonter.*)

CINQUIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

LES DIFFICULTÉS

LES DIFFICULTÉS

Le cinquième tableau synoptique contient la liste des *difficultés pianistiques.*

Toutes les autres ne sont qu'une suite naturelle, de ces dix formes primordiales : *Gammes*, *Arpèges*, *Écarts*, *Doubles Notes*, *Octaves*, *Accords*, *Trilles*, *Trémolo* et *Notes Répétées.*

Quelles que soient les difficultés rencontrées dans les morceaux ou ailleurs, elles sont toutes imputables à une imperfection de mécanisme dont les formes diverses figurent dans ce tableau.

Travailler le passage défectueux dans le morceau est aussi nécessaire qu'insuffisant, l'*Étude* proprement dite (*Czerny*, *Le Couppey*, *Clementi*, etc...) est appelée à rendre de grands services, mais cette dernière contient déjà une forme musicale, et il est indispensable de baser le travail sur *l'exercice pur*, aussi simple que possible, traitant la difficulté dans sa racine même.

Delioux, dit fort justement :

« Les exercices doivent être étudiés chaque jour, autant pour acquérir un bon mécanisme que pour conserver le mécanisme acquis.

« Il faut connaître la nature de chaque exercice, ainsi que la manière de l'étudier.

« Il faut apprendre à l'élève *comment* il doit les faire, car il ne suffit pas de les jouer, il faut les *bien jouer.*

« Un exercice mal fait est plus nuisible qu'utile.

« Je ne saurais trop recommander aux élèves d'étudier *lentement*, le plus longtemps possible[1]. »

Le cahier de *Charles Delioux* d'où j'extrais ces quelques phrases est des plus remarquable, tant par les explications précédant chacun des exercices donnés que par son ensemble si complet et si synthétiquement présenté.

Tout pianiste, de quelque force soit-il, devrait posséder les deux cahiers de ce Maître. J'ai eu le bonheur de travailler sous sa direction, j'ai transmis ses remarquables conseils à de nombreux élèves, plusieurs actuellement au conservatoire (quelques-uns médaillés) m'ont souvent dit reconnaître devoir en grande partie leurs qualités de mécanisme et de sonorité, tant à ces exercices et aux principes fondamentaux contenus dans ces deux précieux livres, qu'aux divers moyens de travail que je leur ai communiqués.

Pour plus de clarté, je vais reprendre chacune des difficultés citées dans le quatrième tableau, puis indiquer les principaux moyens d'études que l'on devra leur appliquer.

1. Delioux, *Cours complet d'exercices*. Premier volume, p. 2 et suivantes.

LES GAMMES

« Les gammes renferment deux difficultés : le *passage de pouce* et l'*articulation des doigts*. Au point de vue de l'articulation des doigts la gamme est le meilleur travail possible, à cause du grand nombre de notes successives dont elle est composée, et aussi parce que tous les doigts s'y trouvent ordinairement employés[1]. »

L'étude des gammes étant indispensable pour acquérir un bon mécanisme, certains professeurs en ont fait un usage immodéré au détriment d'autres exercices, d'une importance également primordiale.

De nombreux « joueurs de piano », non seulement ne font que des gammes, mais encore ce qui est pis, les travaillent mal.

« La saignée tuait rarement le malade, de même l'étude des gammes ne conduit pas forcément le pianiste à sa perte », écrit fort spirituellement *Marmontel*[2].

Comme l'indique le quatrième tableau, les moyens : *Haut*, *Près*, *Rythmées*, *Liées entre elles*, *Nuancées*, devront être appliquées à toutes les autres manières citées dans les quatre colonnes : *Intervalles divers*, *Mouvement Contraire*, *Doigtés différents*, *Indépendance Rythmique*.

1. Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 23.
2. Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 36.

SIXIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

GAMMES (diatoniques, majeures et mineures).

			Pages.
MOYENS PRIMORDIAUX (devant être adaptés à tous les genres).	**Haut.**	Elévation exagérée des doigts, avec flexion des phalanges	87
	Près.	Minimum de mouvement, pression profonde sur chaque note	88
	Rythmées.	Avec accentuations diverses : 2 en 2, 3 en 3, 4 en 4, 5 en 5, 6 en 6, 7 en 7, 8 en 8 (mélanges, etc.).	89
	Liées entre elles.	Avec adaptation et mélanges des moyens précédents.	90
	Nuancées.	En les liant entre elles. Fortissimo. Pianissimo. Crescendo et diminuendo, etc..	91

MOYENS COMPLÉMENTAIRES

Intervalles divers.

	Pages.
A. — A la tierce . .	91
B. — A la sixte . .	92
C. — A la dixième .	92
D. — A la sixte (en montant, et à la dixième en descendant) .	92
Contraire au précédent. .	92
E. — Mélange des moyens ci-dessus . . .	92

Mouvement contraire.

	Pages.
F. — Trilles, pour le passage du pouce. .	93
G. — Trilles, pour les quatrièmes et cinquièmes doigts, troisièmes et quatrièmes.	93
H. — A la tierce. . . .	93
I. — A la sixte	94
J. — Indépendance rythmique (voir la quatrième colonne de ce tableau.) .	94

Doigtés différents.

	Pages.
K. — Doigté de la gamme de do majeur : 1 2 3, 1 2 3 4, appliquée à tous les tons.	95
L. — Avec deux doigts : 1 2, 1 2; ou : 1 3, 1 3; ou : 1 4, 1 4; en encore : 1 5, 1 5	95
M. — Avec trois doigts : 1 2 3, 1 2 3; ou : 1 3 4, 1 3 4; ou encore : 1 4 5, 1 4 5.	96
N. — Avec quatre ou cinq doigts : 1 2 3 4, 1 2 3 4; ou : 1 3 4 5, 1 3 4 5; ou : 1 2 3 4 5, 1 2 3 4 5 . .	96
O. — En passant une ou plusieurs notes	96
P. — Application du doigté de la gamme de do majeur sur les différents arpèges et sur la gamme chromatique	97

Indépendance rythmique.
(Par mouvement contraire.)

	Pages.
Q. — Nombre de notes binaire à la main droite, ternaire à la gauche, et *vice versa*. .	97
R. — Trois notes à la main droite, quatre à la gauche et *vice versa*.	99
S. — Comme ci-dessus, mais, par mouvement semblable . .	99
T. — Gamme à la main droite avec arpèges divers à la gauche et *vice versa*. . . .	99

MOYENS PRIMORDIAUX

Haut.

Je n'insisterai pas longuement sur l'*articulation exagérée* des doigts, ayant expliqué déjà comment ce mouvement de *gymnastique* devait être fait. (Voir chapitre : Les moyens de travail, page 45.)

Commencer l'étude par cette articulation, en jouant *très lentement*, et en prenant grand soin de *maintenir absolument immobiles* les doigts ne jouant pas, ce qui occasionne une difficulté assez sérieuse principalement quand l'annulaire passe par-dessus le pouce. Le coude, les doigts et la main doivent conserver une immobilité complète, exempte de raideur et de crispation.

Ce mode de travail exige de réels efforts ainsi qu'une grande lenteur d'exécution.

La gamme se composant de notes rapprochées à distance de seconde, il importe de bien lever un doigt au moment précis où l'autre s'abaisse, afin que le son suivant ne se confonde pas avec le précédent.

Appliquer ce genre de travail sur deux octaves ascendantes et descendantes, puis passer à *l'articulation de Près*.

Observations. — Il est bon de jouer chaque gamme : 1° *de haut*, 2° *de près*, 3° *rythmées* (*avec différentes accentuations*).

Commencer *très lentement* (à l'aide des rythmes) et passer *graduellement* au mouvement vif, en diminuant de plus en plus l'articulation des doigts au fur et à mesure que la vitesse augmente.

On peut remplacer l'articulation de haut par tous les moyens complémentaires contenus dans le deuxième tableau synoptique. (Voir p. 42.)

Il existe quantité de combinaisons et de mélanges dont l'intérêt n'est pas niable, mais que je ne puis citer ici. Cela deviendrait trop fastidieux. C'est au professeur qu'incombe le soin de choisir ceux qui sont le plus nécessaires aux genres de progrès désirés, ainsi que proportionnés au degré de force et aux facilités naturelles de ses élèves.

Près.

(Voir deuxième tableau, page 42.) Avoir bien soin d'enfoncer chaque doigt très au fond de la touche. Perfectionner les contacts. (Voir position des mains, page 29.)

Contrôler la sonorité obtenue par chacun des doigts. Que l'annulaire et l'auriculaire donnent un son égal à ceux produits par le pouce, l'index et le médius.

S'habituer à n'utiliser qu'un minimum de mouvemement.

Il est nécessaire de jouer souvent les mains séparées, afin de ne pas laisser subsister différentes imperfections qui demeurent plus ou moins masquées, grâce à la sonorité doublée, tandis que la moindre inégalité devient perceptible lorsqu'on étudie avec une seule main.

Voir deuxième tableau, les moyens complémentaires (p. 42).

Ces moyens complémentaires sont d'un grand secours, car avec l'obligation de faire des exercices *tous les jours*, il arrive un moment où l'on éprouve le besoin de varier la forme de son travail.

Rythmées.

N'aborder ce genre d'étude que si l'on est certain d'employer les bons doigtés, car l'accent dont il faut marquer les notes subissant le rythme incite les doigts forts : pouce, troisième, à se substituer involontairement aux doigts faibles : quatrième et cinquième, toujours prêts à se dérober dès qu'il s'agit de dépenser de la force.

Grâce à ce travail *rythmique* on acquerra plus d'indépendance dans le dosage des attaques.

On peut (à l'aide de ces différents rythmes) jouer en conservant le même mouvement sur chaque note quand on désire spécialement réaliser un progrès d'indépendance. Si on veut obtenir une vitesse progressive on devra (tout en conservant le même battement « métronomique ») donner d'abord *deux notes sur un temps*, puis *trois*, *quatre*, etc...

On procédera comme suit :

Quand on rythme de :	*2 en 2*,	faire	*deux*	octaves.
—	*3 en 3*,	—	*trois*	—
—	*4 en 4*,	—	*quatre*	—

Quand on rythme	de :	5 *en* 5,	faire *cinq*	octaves.
—	—	6 *en* 6,	— *six*	—
—	—	7 *en* 7,	— *cinq*	—
—	—	8 *en* 8,	— *quatre*	—

On retrouve ainsi, à la fin de chaque gamme, l'accentuation sur la note tonique par laquelle on a commencé. Exception faite pour le rythme de *six* et de *huit*, où la tonique supérieure sera placée entre deux accents.

L'accentuation de *sept* peut être faite sur une longueur de six octaves, avec le ton de *la naturel*. Sur les pianos modernes ayant quatre-vingts notes, les gammes de : *la* naturel, *si bémol*, *si naturel* et *do naturel* pourront également être « roulées » sur *six octaves*. — On peut varier tous ces moyens et faire des mélanges.

Liées entre elles.

Quand on jouera correctement et rapidement toutes les gammes avec les différents rythmes, il sera également utile de les *lier toutes entre elles* sans interruption, les tonalités s'enchaînant par *quintes ascendantes* (*do*, *sol*, *ré*. etc...).

Quelques doigtés exceptionnels seront nécessaires à la main gauche pour unir les gammes : *ré* à *la bémol*, *la bémol* à *mi bémol*, *mi bémol* à *si bémol*. *Le troisième doigt* devra remplacer *le deuxième* sur la *sus tonique* du ton que l'on quittera.

Dans les gammes de *si bémol* à *fa* le *pouce* prendra la place du *deuxième* doigt après avoir frappé le *si bémol*.

Nuancées.

Cela est une bonne préparation à l'étude de l'expression que d'apporter différentes modifications de sonorité à chacune des gammes.

Les jouer *pianissimo*, *fortissimo*.

Faire un *crescendo* en les montant et un *diminuendo* en les descendant, ou la nuance contraire.

Les « rouler » en montant d'une octave, redescendre, puis remonter sur une longueur de trois octaves, redescendre à nouveau et remonter encore en augmentant d'une nouvelle octave (soit quatre) tout en faisant une ondulation de sonorité (crescendo) sur chaque extrémité supérieure.

Jouer *fortissimo* la main gauche et *pianissimo* la droite, ou l'inverse.

Ce dernier moyen peut également figurer avec ceux de la quatrième colonne : *indépendance rythmique*.

MOYENS COMPLÉMENTAIRES

Intervalles divers.

A. — GAMMES A LA TIERCE (fig. 6). — La main droite commence sur la tonique et joue deux notes avant la main

gauche. Cette manière de procéder offre l'avantage de conserver le doigté habituel des gammes à l'octave.

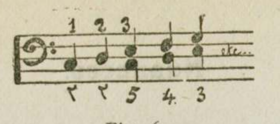


Fig. 6.

B. — Gammes a la Sixte (fig. 7). — Ici la main gauche commence seule et joue deux notes avant la main droite.
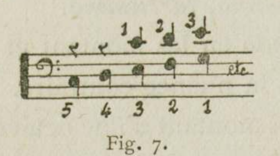


Fig. 7.

C. — Gammes a la Dixième. — Les gammes à la dixième sont les mêmes que celles à la tierce, la main gauche étant simplement une octave plus bas. Celles à la tierce sont plus difficiles à cause du rapprochement des deux mains.

D. — Sixtes en montant et Dixièmes en descendant et le contraire.

E. — Tierces, Sixtes et Dixièmes, liées entre elles et *pouvant se relier* (par quinte ascendante) *au ton suivant.* — Appliquer à toutes ces gammes l'étude à l'aide des moyens primordiaux et complémentaires.

Par mouvement contraire.

Très bon exercice pour obliger à jouer sans déplacer le corps.

F. — Trilles pour le Passage du Pouce (voir fig. 8). — La figure 9 donne, également, un excellent exercice pour faciliter le passage du pouce.
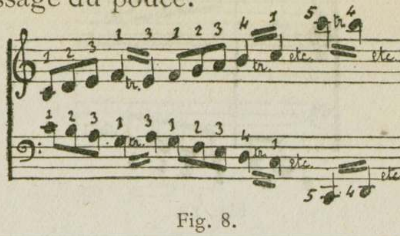


Fig. 8.
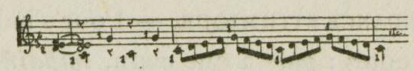


Fig. 9.

G. — Trilles pour les Quatrièmes et Cinquièmes doigts (voir fig. 8). — Profiter de ce que les gammes de : *Do* ♮, *Ré* ♮, *Mi* ♮, *Sol* ♮ et *La* ♮ *majeures,* ainsi que celles de : *La* ♮, *Do* ♮, *Ré* ♮, *Mi* ♮ et *Sol* ♮ *mineures* (présentent les mêmes doigtés simultanément aux deux mains) pour y appliquer l'*étude en forme de trille*, principalement aux endroits où s'effectue le passage du pouce sous le quatrième doigt; l'appliquer également lorsque joueront successivement les annulaires et auriculaires.

H. — A la Tierce (*majeure et mineure*).

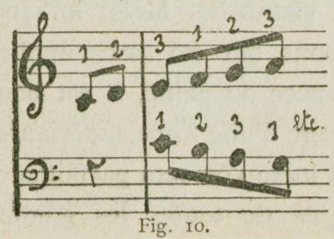


Fig. 10.

I. — A LA SIXTE (*majeure et mineure*).
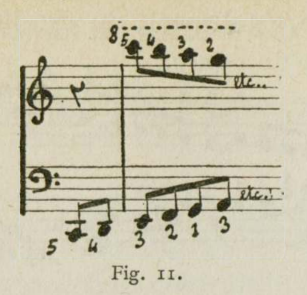


Fig. 11.

J. — INDÉPENDANCE RYTHMIQUE. — Pour s'habituer à faire un nombre de notes : *pair* à une main, *impair* à l'autre.

Pour plus de détails, voir : *Indépendance rythmique*, quatrième colonne, lettres : Q, R, p. 97 et 99.

Doigtés différents.

Ce genre d'étude ne s'adresse qu'aux pianistes possédant déjà un certain degré de mécanisme.

Je ne peux mieux faire que de citer ce que dit *Delioux* dans la préface de son deuxième livre d'exercices :

« L'exagération *voulue*, de mécanisme et de doigté, serait un danger pour les élèves n'ayant pas encore acquis un certain degré de virtuosité. Mais, lorsque des exercices d'une force moyenne ont été assez étudiés pour ne plus donner aucune espèce de peine, il est bon, il est utile de travailler un ouvrage d'une force supérieure. »

C'est seulement lorsqu'on sera parfaitement sûr des tonalités et des doigtés de toutes les gammes majeures et

mineures, quand on les exécutera impeccablement, avec facilité et vélocité, que l'on abordera sans danger cette étude avec des doigtés variés.

K. — Doigté de la Gamme de Do (*majeur*) dans tous les tons. — Le pouce se posant indifféremment sur les touches noires. (Voir fig. 12, lettre A.)

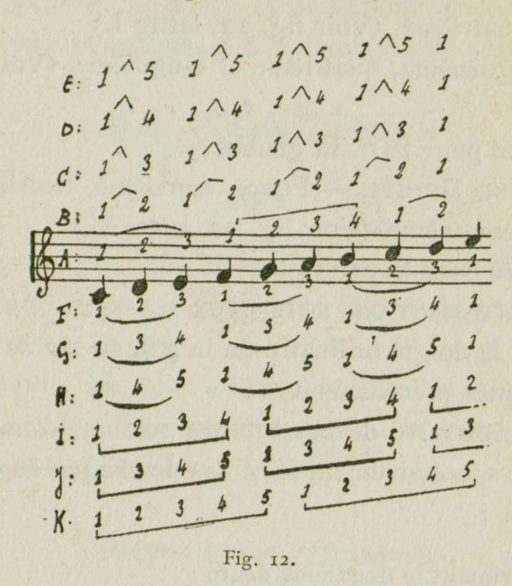


Fig. 12.

L. — Avec deux Doigts. — Pouce et deuxième. (Voir fig. 12, lettre B.)

Pouce et troisième (fig. 12, lettre C).

Pouce et quatrième (fig. 12, lettre D).

Pouce et cinquième (fig. 12, lettre E).

Contraire pour la main gauche.

M. — Avec trois Doigts. — Pouce, deuxième et troisième. (Voir fig. 12, lettre F.)

Pouce, troisième et quatrième. (Voir fig. 12, lettre G.)

Pouce, quatrième et cinquième. (Voir fig. 12, lettre H.)

Contraire pour la main gauche.

N. — Avec quatre Doigts. — Pouce, deuxième, troisième et quatrième. (Voir fig. 12, lettre I.)

Pouce, troisième, quatrième et cinquième. (Voir fig. 12, lettre J.)

Contraire pour la main gauche.

Avec cinq Doigts. — Pouce, deuxième, troisième, quatrième et cinquième. (Voir fig. 12, lettre K.)

Contraire pour la main gauche.

O. — En passant une note, deux notes, trois notes, etc. — Garder le doigté ordinaire de la gamme ou se servir de ceux indiqués précédemment.

Ce procédé offre de nombreuses combinaisons, on peut supprimer successivement les notes de chaque degré :

Exemple :

En supprimant le deuxième degré :

Do, ..., *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *Do*, etc.

En supprimant le troisième degré :

Do, *ré*, ..., *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, etc.

En supprimant deux notes :

Do. ..., ..., *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, etc.

Ou :

Do, ..., *mi*, *fa*, ..., *la*, *si*, *do*, etc.

P. — Application du Doigté de la Gamme de Do majeur, sur les différents Arpèges. — On peut également perfectionner l'exécution des gammes et faire un excellent exercice en jouant les arpèges d'accords parfaits majeurs et mineurs, ceux de septième de dominante et de septième diminuées, en leur appliquant le doigté de la gamme de do majeur.

Avoir recours également à la combinaison suivante :

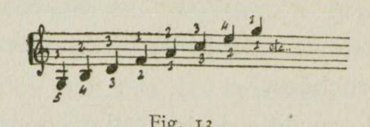


Fig. 13.

Transposer dans tous les tons chromatiquement.

Terminer en jouant la *gamme chromatique* toujours à l'aide du même doigté.

Les doigts s'habituant ainsi à s'écarter et à se rapprocher avec exagération, l'exécution normale des gammes en sera perfectionnée et facilitée.

Indépendance rythmique.

Q. — Nombre de notes Binaire a la Main droite, Ternaire a la Main gauche et vice versa.

1° S'habituer en jouant d'abord très lentement : *do*, *ré*, *si*, *mi*. (Voir exemple, fig. 14.)

C'est seulement lorsqu'on aura dans *l'oreille* et *dans les doigts* le rythme de cette première mesure (fig. 14) que l'on pourra essayer de continuer.

Dès que le rythme devient *boiteux*, recommencer cette mesure modèle.



Fig. 14.

On se rend mieux compte de l'inégalité quand les notes sont ainsi rapprochées.

Fischbacher[1] conseille de travailler ce genre de difficulté en ajoutant mentalement des notes facilitant l'indépendance, tout en donnant à chacune d'elles sa durée et sa place exacte. (Voir exemple, figure 15).



Fig. 15.

Une fois le rythme acquis on supprime les notes ajoutées mentalement.

2° Jouer la gamme, main droite seule, en marquant *fortement* la première note des triolets, ensuite la gauche (également seule) en marquant fortement la première note des groupes de deux croches. Essayer une fois les mains

1. *Conseils aux Jeunes Pianistes*, p. 23.

ensemble en comptant et ne pensant qu'aux notes tombant sur les temps.

Recommencer mains séparées et mains ensemble.

Quand on sera certain de faire exactement les *trois pour deux* très régulièrement, en allant extrêmement lentement, seulement alors on prendra un mouvement plus vif.

3° Jouer *très fort avec une main, très piano avec l'autre.* Rythmer exagérément en comptant à haute voix et en marquant les temps est aussi un bon exercice pour acquérir l'indépendance des mains et des rythmes.

R. — TROIS NOTES A LA MAIN DROITE, QUATRE A LA GAUCHE ET VICE VERSA. — Procéder comme pour les triolets joués simultanément avec deux croches.

S. — COMME CI-DESSUS, MAIS PAR MOUVEMENTS SEMBLABLES. — A la difficulté d'*indépendance des mains* se joint celle d'*indépendance des doigts,* les doigtés étant différents. Placer les mains à distance de *deux* ou *trois octaves.*

T. — GAMME A LA MAIN DROITE AVEC ARPÈGES DIVERS A LA GAUCHE ET VICE VERSA. — Jouer par mouvements contraires et par mouvements semblables. (Voir fig. 16.)

Première mesure : exemple de gamme avec arpège d'accord parfait mouvement semblable.

Deuxième mesure : gamme avec accord de septième de dominante, mouvement contraire.

Il existe beaucoup d'autres combinaisons : avec *staccato* à une main, *legato* à l'autre, *accords, octaves*, etc...

Ces indications sont plus que suffisantes pour guider

l'élève et donnent une vue d'ensemble assez complète pour lui permettre de varier l'étude et de répéter — les *mêmes*

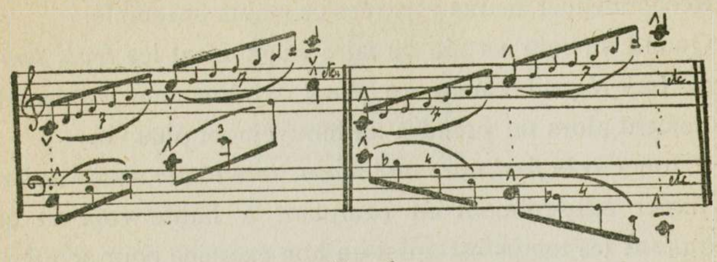


Fig. 16.

exercices — un nombre considérable de fois et de *manières très opposites*.

GAMMES CHROMATIQUES

La gamme chromatique constitue un excellent travail d'assouplissement et de passage de pouce, étant donné l'emploi fréquent de ce doigt sous le médius.

Mettre le pouce sur toutes les touches blanches, *excepté* sur le *fa* ♮ et le *do* ♮ où l'on doit mettre le *deuxième* doigt, le *troisième* se posera sur toutes les touches noires. Ce doigté est le plus en usage et c'est celui par lequel on obtient le plus de sonorité. (Voir fig. 17, lettre A.)

Il en existe un autre également bon, dont l'emploi est plus favorable à l'exécution des passages exigeant beaucoup de liaison et de rapidité. (Voir dans ce même chapitre : Doigtés différents, page 102.)

SEPTIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

GAMMES CHROMATIQUES

			Pages.
MOYENS PRIMORDIAUX (devant être adaptés à tous les genres).	**Haut.**	Élévation exagérée des doigts, avec flexion des phalanges	45, 87
	Près.	Minimum de mouvement, pression profonde, sur chaque note	53, 88
	Rythmées.	Avec accentuations diverses : 2 en 2, 3 en 3, 4 en 4, 5 en 5, 6 en 6, 7 en 7, etc. (mélanges)	89
	Nuancées.	Fortissimo. Pianissimo. Crescendo et diminuendo	91

MOYENS COMPLÉMENTAIRES

Doigtés différents.

	Pages.
B. — Pouce passant sous le quatrième doigt	102
C. — Pouce passant sous le cinquième doigt	102
D. — Doigté de la gamme de do majeur	102
E. — Doigté de liaison	102
F. — Les doigts passant les uns par-dessus les autres : 1° trois par-dessus le quatre; 2° quatre par-dessus le cinq	103

Doubles notes.

	Pages.
G. — A la tierce, majeure et mineure	104
H. — A la sixte, majeure et mineure	104
I. — A la dizième, majeure et mineure	104
J. — Mélange des intervalles . .	104

Mouvement contraire.

	Pages.
K. — Les deux mains commençant sur la même note	105
L. — A la tierce, majeure et mineure	105
M. — A la sixte, majeure ou mineure	105
N. — Nombre de notes : pair à droite, impair à gauche et vice versa	105
O. — Moyens ci-dessus avec application de doigtés différents	105

De même que pour les gammes diatoniques l'*articulation exagérée de haut* et celle *exagérée de près*, suivies de l'*étude rythmée*, avec *accentuations diverses* et *mélangées* ainsi que *nuancées*, sont les *moyens primordiaux* indispensables à la bonne exécution de ces gammes.

Toutes les notes se suivant par demi-ton, il est très important que le doigt venant de jouer, quitte la touche au moment précis où l'autre descend. Cela est indispensable pour éviter toute confusion entre les notes et pour posséder un jeu clair et précis.

Doigtés différents.

Une des principales difficultés consistant à passer fréquemment le pouce sous le troisième doigt, il sera très utile de travailler en utilisant des doigtés plus compliqués, tels que :

B. — *Pouce* et *quatre.*

C. — *Pouce* et *cinq.*

D. — Doigté de la gamme du *do* majeur. (Voir exemple, figure 17.)

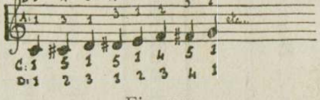


Fig. 17.

E. — *Doigté de liaison*, à employer de préférence pour les passages *liés rapides*, exigeant de la *légèreté* et de la *douceur*. (Voir fig. 18, 19, 20 et 21.)

MAIN DROITE. — Meilleur en montant, la série se reproduit toutes les *douze* notes, à *chaque octave.*

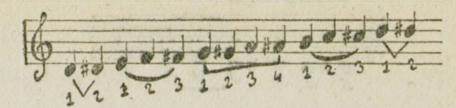


Fig. 18.

Meilleur en descendant, la série se reproduit toutes les *deux octaves.*
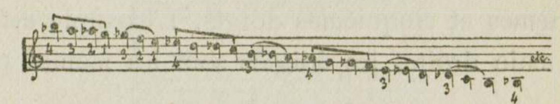


Fig. 19.

MAIN GAUCHE. — Meilleur en montant, série se reproduisant toutes les *deux octaves.*

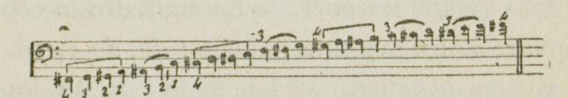


Fig. 20.

Meilleur en descendant, série se reproduisant à chaque octave.
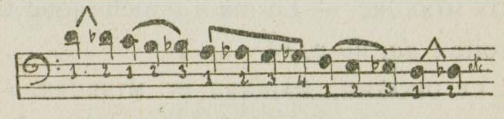


Fig. 21.

F. — LES DOIGTS PASSANT LES UNS PAR-DESSUS LES AUTRES.

1° Le troisième passant par-dessus le quatrième. (Voir fig. 22.)

2° Le quatrième passant par-dessus le cinquième. (Voir fig. 22.)

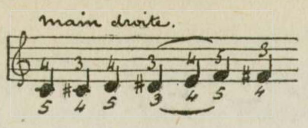


Fig. 22.

Ce doigté est souvent utile dans les morceaux pour aider à la liaison, il est de plus d'un excellent travail pour les quatrièmes et cinquièmes doigts. L'exemple est donné pour la main droite, les doigtés sont les mêmes pour la gauche.

Doubles notes.

G. — A LA TIERCE MAJEURE. — La main droite commence et joue quatre notes avant la gauche : *do*, *do* ♯, *ré*, *ré* ♯.

A LA TIERCE MINEURE. — La main droite joue trois notes avant (que commence) la gauche : *do*, *do* ♯, *ré*.

H. — A LA SIXTE MAJEURE. — La main gauche joue quatre notes avant la droite : *do*, *do* ♯, *ré*, *ré* ♯.

A LA SIXTE MINEURE. — La main gauche joue trois notes avant la droite : *do*, *do* ♯, *ré*.

I. — A LA DIXIÈME, MAJEURE ET MINEURE. — Mêmes gammes que celles à la tierce, plus faciles à cause de l'éloignement des deux mains.

J. — MÉLANGE DES INTERVALLES. — En liant entre elles les gammes à la tierce, à la sixte et à la dizième.

Mouvement contraire.

K. — Les deux mains commençant sur la même note.

L. — A la tierce (*majeure et mineure*). — Ce moyen offre l'avantage (pour le mode majeur) d'avoir les mêmes doigts de chaque main sur les touches blanches et noires. (Voir exemple, fig. 23.)

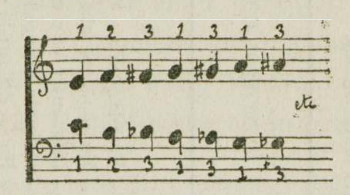


Fig. 23.

M. — A la sixte (*majeure et mineure*).

N. — Nombre de notes pair a droite et impair a gauche et vice versa. — Très bon travail pour obtenir l'indépendance des mains. (Voir Gammes diatoniques, p. 97.)

O. — Les exercices ci-dessus, en leur appliquant des doigtés différents. — A la *tierce*, à la *sixte*, à la *dixième* (majeures et mineures). Mélanger également les accentuations rythmiques.

ARPÈGES

La principale difficulté des arpèges consiste dans le passage du pouce sous le troisième et le quatrième doigt. (Voir Position des mains, page 31.)

HUITIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

ARPÈGES

D'accords parfaits (majeurs et mineurs), de septième de dominante
et de septième diminuées et leurs renversements.

Pour obtenir un bon passage, il est nécessaire que le pouce s'allonge le plus possible sous les autres doigts, cela sans que la main se tourne et sans que le coude se lève.

L'adresse peut et doit aider à faire ce passage, mais il est préférable de n'y avoir recours qu'en dernier lieu, lorsqu'on est capable de jouer correctement et en liant.

Employer le *quatrième doigt* lorsqu'il y a intervalle de *tierce* formé avec le cinquième ou le pouce.

Employer le *troisième doigt* lorsqu'il y a intervalle de *quarte* formé avec le cinquième ou le pouce.

Intervalle de : $3^{rce} = 4^{e}$ doigt.
Intervalle de : $4^{rte} = 3^{e}$ doigt.

MOYENS PRIMORDIAUX

En tenant toutes les notes.

A. — La meilleure manière d'étudier les arpèges est celle qui consiste (pour la main droite), à *tenir toutes les notes* précédant le pouce quand on monte, ou le suivant quand on descend (contraire pour la main gauche).

Il est également nécessaire, après avoir enfoncé le pouce de faire un petit *point d'orgue* avant de continuer, afin que le pouce prenne bien l'habitude de cette position.

« Cette difficulté, exagérée, que l'on se crée momenta-

nément amène, lorsqu'on s'en affranchit, une extrême facilité[1]. »

ARPÈGE DE TROIS SONS (accord parfait majeur, voir exemple : fig. 24 et 25).

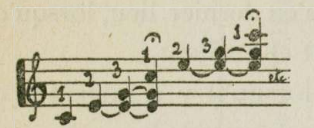


Fig. 24. — Main droite en montant (contraire pour la main gauche).

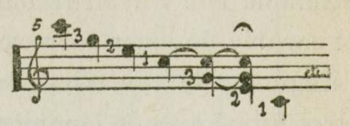


Fig. 25. — Main droite en descendant (contraire pour la main gauche).

ARPÈGE DE QUATRE SONS (accord de septième de dominante, voir exemple, fig. 26).

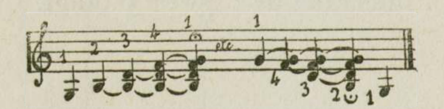


Fig. 26. — Main droite (contraire pour la main gauche).

De près.

B. — EN ENFONÇANT PROFONDÉMENT CHAQUE TOUCHE, *minimum de mouvement d'articulation*. (Voir Articulation de près, pages 53, 88.)

Rythmés.

C. — L'ARPÈGE DE TROIS SONS (*accords parfaits majeurs et mineurs*), DEVRA SE RYTHMER :

1. Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 41.

1° de *deux en deux*.

2° de *quatre en quatre*.

Cette dernière accentuation reproduit l'arpège par *augmentation* et procure l'avantage de présenter alternativement un accent sur tous les doigts.

Elle est par conséquent des meilleures pour égaliser la sonorité.

3° DE TROIS EN TROIS. — Ce moyen est moins recommandable que les précédents, la note accentuée étant presque toujours jouée par le pouce, dont la force naturelle n'a pas besoin d'exercices spéciaux pour se développer.

ARPÈGES DE QUATRE SONS (*accords de septième de dominante et de septième diminuée*).

1° de *deux en deux*.

2° de *trois en trois*.

Cette seconde accentuation est préférable à la première. Elle contrarie la succession répétée des quatre notes, l'accent est marqué tantôt par un doigt, tantôt par un autre, ce qui égalise la force de chacun d'eux.

Les notes accentuées font entendre l'arpège *en sens inverse* par *augmentation*.

3° DE QUATRE EN QUATRE. — Moins utile que ceux déjà cités, pour les mêmes raisons que celles de l'accentuation de *trois en trois* des arpèges de trois sons.

Mouvement contraire.

D. — Appliquer au mouvement contraire tous les moyens de travail déja indiqués. — On peut utilement y ajouter une articulation de va-et-vient *du pouce.* (Voir exemple, fig. 27.)
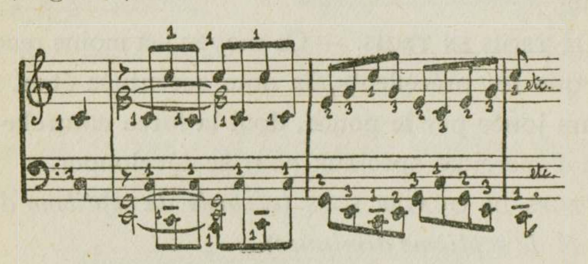


Fig. 27.

De même pour les accords de quatre sons, en tenant *trois notes* au lieu de *deux*.

Cette étude donnera de la souplesse et de la légèreté au pouce, tout en rendant plus facile son passage sous la main.

Articulation de haut.

E. — L'articulation de haut est moins indispensable pour l'exécution des arpèges que pour celle des gammes. Si un doigt tarde un peu sur une touche, ne se relève pas immédiatement quand l'autre s'abaisse, il ne peut en résulter de froissement pour l'oreille, toutes les notes des arpèges fai-

sant partie d'un accord et pouvant, par conséquent, être plaquées sans qu'il en résulte de discordance.

L'articulation de haut sera pourtant très utile pour obtenir un progrès d'indépendance des doigts. On devra s'efforcer de les *lever très haut* (en les pliant) tout en maintenant *complètement immobiles ceux qui ne jouent pas.* Elle servira principalement lorsque les troisièmes ou quatrièmes doigts passeront par-dessus le pouce.

F. — LE TRAVAIL EN FORME DE TRILLE EST LE SUPERLATIF DE L'ARTICULATION DE HAUT. — Avoir soin de toujours maintenir immobiles les doigts ne jouant pas.

Ce moyen développe leur indépendance et prépare à la vélocité.

Commencer lentement en donnant à l'articulation son maximum de mouvement et le diminuer au fur et à mesure de l'accroissement de la vitesse.

RYTHMER : de *deux en deux*, de *trois en trois*, ou de *quatre en quatre.* (Voir Trilles, page 135.)

MOYENS COMPLÉMENTAIRES

En plaquant.

G. — EN PLAQUANT, ce qui donne le même résultat qu'en *tenant toutes les notes,* mais procure en plus, l'avantage d'habituer les doigts à retrouver les notes plus rapidement, à prendre conscience des *formes* et des *distances.* (Voir exemple, fig. 28 et 29.)

Arpèges d'accord parfait majeur.

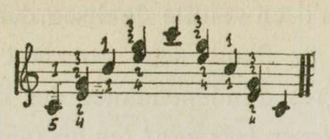


Fig. 28. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

Arpèges d'accord de septième de dominante.
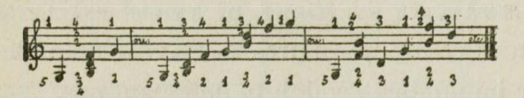


Fig. 29. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

En répétant chaque note.

H. — En répétant chaque note, *deux fois*, *trois fois*, etc. avec les différentes accentuations indiquées page 56.

Ces moyens sont excellents pour avoir la certitude de donner une force de pression semblable sur toutes les touches, et pour obtenir un son égal de chaque doigt, sur chaque note.

Liés entre eux et nuancés.

I. — Liés entre eux et nuancés de diverses manières, même étude que pour les gammes. (Voir page 90.)

Doigtés différents.

J. — N'employer les différents doigtés que lorsque l'on sera certain d'exécuter correctement les arpèges avec le doigté normal, et quand ce dernier n'offrira plus aucune espèce de difficulté.

1° *Supprimer l'emploi du troisième doigt et le remplacer par le quatrième.*

2° *Appliquer à tous les tons majeurs et mineurs le doigté de l'arpège de do* (accords de trois sons), celui de l'*arpège de septième de dominante de do* (accords de septième de dominante) et celui de l'*arpège de septième diminuée* commençant sur le do naturel.

Le pouce se posera indistinctement sur les touches blanches ou noires. Ce moyen constitue un exercice facilitant considérablement l'emploi du doigté normal.

3° *Passage du pouce sous le cinquième doigt* dans l'ordre suivant : *Pouce, deuxième, troisième* et *cinquième doigts* (1 2 3 5, 1 2 3 5, 1 2 3 5, etc.).

Appliquer ce doigté sur l'*état direct* des *septième de dominante* commençant par une *touche blanche* (septième de dominante de : *do, sol, ré, la* et *si*).

« L'emploi des deux doigts extrêmes (pouce et cinq), sur les deux notes extrêmes de la septième, donne à la main beaucoup plus d'aplomb que si l'on employait le quatrième doigt[1]. »

1. Ch. Delioux, *Premier Cahier d'exercices*, p. 47.

4° *Le doigté de la gamme de do majeur* : — 1 2 3, 1 2 3 4, — *appliqué* à tous les *arpèges* de *trois et quatre sons* est également propice à l'exécution des arpèges ainsi qu'à celle des gammes. (Voir gammes, page 97.)

En modifiant la succession normale des notes.

K. — Modifier la succession normale des notes est également fructueux, cela permet de répéter un nombre plus considérable de fois chacun des différents arpèges et facilite les passages analogues que l'on rencontre dans les morceaux (fig. 30 et 31) arpèges d'accords parfaits.

Exemple :

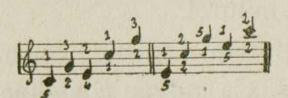


Fig. 30. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

Arpèges d'accords de septième de dominante.
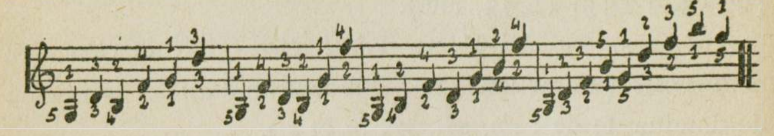


Fig. 31. — Doigtés du dessus pour la main droite, de dessous pour la main gauche.

En supprimant une ou deux notes.

L. — On ne peut supprimer qu'*une* note aux arpèges de trois sons et : *une* ou *deux*, aux arpèges de quatre sons.

Cette étude est salutaire pour assouplir et faciliter le passage du pouce.

ÉCARTS

La facilité de plaquer des intervalles écartés ne dépend pas simplement de la largeur de la main ni de la longueur des doigts.

Il est vrai qu'une très grande main, aura plus d'écart qu'une autre très petite. Mais il est également certain que deux mains de dimensions identiques seront susceptibles d'écartements différents, suivant leur degré de souplesse naturelle.

Il est possible, à l'aide d'un travail bien compris, d'augmenter l'écart de toutes les mains. Non seulement grâce à un travail adéquat à cette difficulté on acquerra la facilité de plaquer des intervalles plus larges, mais on constatera aussi un progrès dans la souplesse des doigts, la résistance de l'*aponévrose palmaire* étant moindre qu'auparavant.

« La résistance de l'aponévrose palmaire s'harmonise toujours merveilleusement dans un doigt, avec celle de l'expansion ou des expansions aponévrotiques de ce doigt. Cette seconde résistance est toujours, dans un doigt, relative à la première et subordonnée à celle-ci. Les parties de l'aponévrose palmaire qui opposent le plus de résistance au développement du mouvement isolé de l'annulaire sont :

NEUVIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

TABLEAU D'ÉCARTS

Main gauche.				**Main droite.**			
Pouce.	Deuxième doigt.	Troisième doigt.	Quatrième doigt.	Quatrième doigt.	Troisième doigt.	Deuxième doigt.	Pouce.
2 — 1 3 — 1 4 — 1 5 — 1	3 — 2 4 — 2 5 — 2	4 — 3 5 — 3	5 — 4	4 — 5	3 — 4 3 — 5	2 — 3 2 — 4 2 — 5	1 — 2 1 — 3 1 — 4 1 — 5

Voir les différentes manières d'étudier à l'aide de ce tableau, page 118.

le ligament transversal, et ses prolongements interdigitaux[1]. »

L'écart est une qualité indispensable pour avoir un jeu lié, bien soutenu, pour attaquer facilement : *sixtes*, *octaves*, *accords*, pour tenir les notes longues et faire entendre distinctement les diverses parties.

Bien des œuvres de : *J.-S. Bach*, *Beethoven*, *Chopin*, *Schumann*, *Rubinstein*, *Liszt*, etc..., sont inexécutables si on ne possède pas un « écart » suffisant.

Quant à l'exécution des œuvres modernes de *César Franck* à nos jours, œuvres qui la plupart augmentent la sonorité de l'instrument, grâce aux positions plus larges des arpèges et des accords, elles nécessitent une grande extension.

Tout pianiste doit pouvoir plaquer des dixièmes et jouer facilement les octaves à l'aide des cinquièmes, quatrièmes, troisièmes doigts, et pouvoir même — quoique plus difficilement — les jouer avec les pouce et index, deuxième et cinquième doigts.

Un écart satisfaisant permet souvent, de tenir les notes de *bases* sans le secours de la pédale. Il est bien des cas où son emploi serait nécessaire pour tenir une note grave, et où il n'est pas possible de faire appel à son aide si l'on désire conserver la clarté des notes jouées aux autres parties. C'est alors qu'un écart suffisant peut permettre de donner l'effet désiré sans confusion. (Voir Pédales, page 175.)

1. D'Urdée, Levacher, *De l'Anatomie de la main*, p. 48.

Très souvent aussi les passages de notes arpégées produisent un plus bel effet quand on peut en tenir toutes les notes, la sonorité gagne en richesse et la sécheresse du piano s'en atténue.

Les écarts les plus utiles sont ceux de : *Pouce et cinq*, *Pouce et quatre*, *deux et cinq*, mais les travailler uniquement donnerait un résultat incomplet, *il faut augmenter l'écartement entre tous les doigts*.

Je ne connais pas d'exercice meilleur, ni plus complet, que celui donné par *Ch. Delioux* dans son premier cahier. (Voir neuvième tableau synoptique, p. 116.)

Différentes manières d'étudier à l'aide du tableau d'écart.

Mettre la main bien à plat, avoir soin de ne la pencher ni vers le pouce ni vers le cinquième doigt, et la poser très au bord des touches.

1° *Enfoncer le quatrième doigt* (main droite), puis avec la gauche restée libre, prendre le *cinquième doigt*, le tirer de manière à le placer aussi loin que possible, le faire jouer deux fois, toujours en s'aidant de la main gauche.

Placer ensuite le *quatrième doigt* sur la touche suivante et recommencer ainsi de suite sur quelques notes de la gamme de *do majeur*. Puis redescendre, en opérant inversement : annulaire enfoncé et la main gauche tirant l'auriculaire.

2° *Rejouer à l'aide des mêmes doigts, mains ensemble, en diminuant d'une note* l'écartement précité.

3° *Rejouer encore une fois avec les mêmes doigts*, en plaquant, *et diminuer encore d'une note l'écartement précédent*, si on y est obligé. — Agir de même pour tous les doigts, ainsi que l'indique le tableau d'écart, p. 116.

Jouer chaque jour : Études et Morceaux, une fois :

1° *En tenant toutes les notes*;

2° *En plaquant tout ce qu'il est possible de plaquer*, ce qui augmentera sensiblement l'écartement des doigts et conservera celui acquis.

Au chapitre réservé aux adjuvants mécaniques, je ferai la description d'un petit appareil qui m'a rendu de précieux services. (Voir p. 156.)

DOUBLES NOTES

Tierces et Sixtes

Gammes en Tierces.

L'étude des tierces est tout indiquée pour fortifier les quatrième et cinquième doigts, leur emploi étant beaucoup plus fréquent dans les gammes en tierces que dans celles en notes simples.

Le passage de pouce est transformé en *renversement de la main* et en *passage des doigts les uns par-dessus les*

autres : dans la gamme ascendante (de la main droite), et descendante (de la main gauche). (Voir doigté, fig. 32.)

Ch. Delioux a trouvé un moyen des plus pratiques pour marquer les doigtés de ce genre de gammes. Afin de ne pas fatiguer la vue, par un grand nombre de chiffres, il indique :

1° Par une ligne courbe, la série qui s'obtient par la succession naturelle des cinq doigts (Voir fig. 32);

2° Par une ligne droite, la série des quatre notes. (Voir fig. 32.)
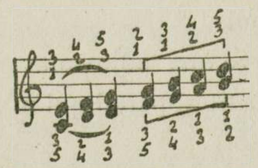


Fig. 32. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la main gauche.

Tous les cahiers d'exercices donnant les doigtés des gammes en tierce, j'ai considéré qu'il n'était pas indispensable de grossir ce volume en insistant sur ce sujet.

MOYENS PRIMORDIAUX

A. — **Haut.** — *Articulation exagérée des doigts* (maximum d'amplitude du mouvement).

B. — **Près.** — *En enfonçant profondément chaque note* (minimum de mouvement).

DIXIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

DOUBLES NOTES

TIERCES ET SIXTES

(gammes et arpèges).

MOYENS PRIMORDIAUX	Pages.	MOYENS COMPLÉMENTAIRES	Pages.
A. — **Haut.** Articulation exagérée	120	D. — **En tenant** une note, passage par dessus les doigts	123
B. — **Près.** Minimum de mouvement	120	E. — **Trilles.** Avec accentuations diverses. .	123
Répétition de notes.	122	F. — **Doigtés.** Différents.	124
C. — **Rythmes.** Accentuations diverses . . .	122	G. — **Par mouvement contraire.**	124
		H. — **Arpégées**	124

Afin d'égaliser la sonorité, d'être bien certain de faire entendre toutes les notes, il est utile de répéter :

1° *La note supérieure.* (Voir exemple, fig. 33.)

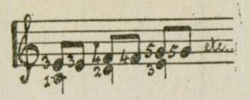


Fig. 33.

2° *La note inférieure.* (Voir exemple, fig. 34.)
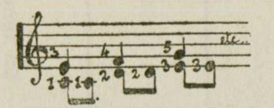


Fig. 34.

Même chose à la main gauche. Pour économiser du temps on peut répéter la note supérieure, — aux deux mains, — *en montant*, et la note inférieure, également aux deux mains, *en descendant.*

3° *Répéter les deux notes*, *deux fois*, ou *trois fois.*

C. — **Rythmées**, à *l'aide d'accentuations* :

1° de *deux en deux*;

2° de *trois en trois*;

3° de *quatre en quatre*, *cinq*, *six*, etc..., de même que pour les gammes simples. (Voir Gammes rythmées, p. 89, 97.)

MOYENS SECONDAIRES

D. — **En tenant une note.**

Une des principales difficultés des gammes en tierces consiste à obtenir un jeu bien lié. C'est principalement au passage du renversement de la main qu'il faut apporter le plus d'attention.

Un des moyens les plus fructueux pour vaincre cette difficulté du renversement de la main et des doigts passant les uns sur les autres, sera de rester sur le cinquième doigt (en montant) et sur le pouce, en descendant à la main droite, — contraire pour la gauche. — (Voir exemple, fig. 35.)

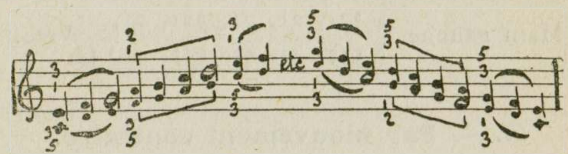


Fig. 35. — Doigtés du dessus pour la main droite, du dessous pour la gauche.

E. — **Trilles avec accentuations diverses.**

Cette étude, en forme de trille, est très profitable :

1° au *début de la gamme*;

2° à *l'endroit du renversement de la main.* (Exemple, fig. 36.)
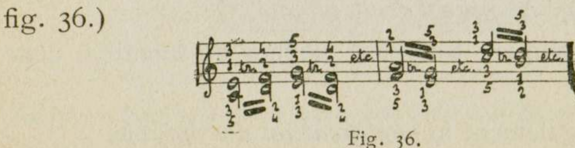


Fig. 36.

Elle peut s'appliquer, principalement, aux gammes de : *Do*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si b*, majeurs, et de : *Do*, *sol*, *ré*, *la*, et *fa*, mineurs. Le changement de position (dans ces tonalités) s'effectue aux deux mains en même temps.

F. — **Doigtés différents.**

1° *Appliquer le doigté de la gamme* de *do majeur*, *à tous les tons.*

2° *Appliquer également à toutes les tonalités le doigté ci-dessous* :

Main droite.	345, 34, 34, 345, 34, 34, 123, 12, 12, 123, 12, 12,	etc.
Main gauche.	321, 21, 21, 321, 21, 21, 543, 43, 43, 543, 43, 43,	etc.

G. — **Par mouvement contraire.**

En utilisant tous les moyens ci-dessus indiqués et en les combinant entre eux.

H. — **Arpégées.**

Cela est toujours utile de jouer plaquer ce qui est écrit arpégé et *arpégé ce qui est écrit plaqué.*

On peut appliquer tous les moyens de travail à cette forme d'étude.

Y *adapter* également la *modification des doigtés.*

Exemple, fig. 37.
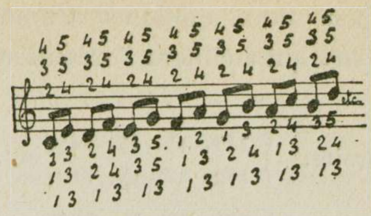


Fig. 37.

Gammes en Sixtes.

Employer les mêmes moyens que pour les gammes en tierces.

Les sixtes renferment en plus du passage de pouce, renversement de la main, passage des doigts les uns par-dessus les autres, une difficulté d'écart.

Il sera bon de travailler le tableau d'écart et particulièrement l'extension entre les doigts suivants : 2 et 5, — 2 et 4, — 1 et 4 —.

On est obligé de se servir plusieurs fois de suite du même doigt. L'important est de donner un doigté de liaison à l'une des deux parties.

Exemple, fig. 38.

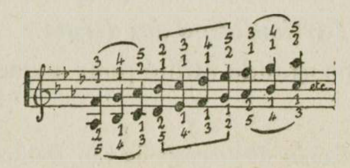


Fig. 38. — Doigtés du dessus pour la main droite et du dessous pour la gauche.

Quand on est sûr du bon doigté et qu'il n'offre plus de difficulté, on peut alors appliquer à toutes les gammes celui de *do majeur*, qui facilitera l'exécution avec le doigté normal.

Droite.	345, 45, 45, 345, 112, 12, 12, 112,	etc.
Gauche.	211, 21, 21, 211, 543, 54, 54, 543,	etc.

On devra se créer des exercices d'arpèges en sixtes [1] :

1° *sur l'accord parfait*;

2° *sur l'accord de septième de dominante*;

3° *sur l'accord de septième diminuée.*

OCTAVES

Gammes. — Arpèges. — Notes éloignées.

Gammes.

Les octaves peuvent être jouées de deux manières bien distinctes :

1° *A l'aide de l'articulation du poignet*;

2° *A l'aide de l'articulation des doigts.*

Elles sont d'une grande utilité pour acquérir la souplesse

1. Le *Deuxième Cahier d'exercices* de Ch. Delioux donne de nombreux moyens de jouer les sixtes.

du poignet, sa légèreté, faciliter la ponctuation musicale par les *attaques* et les *détachés*.

Les petites mains ne pouvant que difficilement atteindre l'octave feront bien, afin d'éviter la raideur si préjudiciable aux progrès, de s'exercer à l'articulation du poignet sur des intervalles moins grands, soit : *tierces* ou *sixtes*.

ONZIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

OCTAVES

GAMMES (p. 126). — ARPÈGES (p. 130). — NOTES ÉLOIGNÉES (p. 130).

MOYENS D'ÉTUDE	
DU POIGNET ET DES AVANT-BRAS (p. 126).	DES DOIGTS EN LIANT (p. 131).

	Pages.
A. — **Haut**	128
B. — **Près**	128
C. — **Alternées**	128
D. — **Doigtés divers**	129
E. — **Mouvement contraire**	129
F. — **Rythmées**	129
G. — **Arpégées**	129

A. — **Haut.** — *Les octaves devront s'étudier en exagérant d'abord le mouvement d'élévation de la main*, — tenir les doigts ne jouant pas bien isolés des autres. (Voir Poignet, p. 60.)

Il est avantageux, durant le travail préparatoire, de plier tous les doigts en même temps que la main se lève.

Ces flexions facilitent le mouvement d'élévation de la main en même temps qu'elles assouplissent les doigts.

Placer le pouce et l'annulaire sur la même ligne. (Voir Position des doigts, page 35.)

Ne jouer parfois qu'en note simple, *avec le cinquième*, ensuite avec *le pouce*, ensuite *réunir ces deux doigts* pour former l'octave.

Appliquer tous les moyens cités au chapitre « Poignet » (page 60).

B. — **Près.** — *Avec répétition d'un doigt*, puis de l'autre, enfin des deux. Répéter les mêmes notes : *deux fois*, *trois fois* ou *quatre fois*. (Voir Doubles notes, page 122.)

Jouer : *staccato*, *louré*, en *trille*, etc...

Faire des gammes de tous genres : à l'*octave*, à la *tierce* et à la *sixte*, majeures et mineures.

C. — **Alternées.** — C'est-à-dire :

Avoir soin de *bien lever une main quand l'autre s'abaisse*.

Varier les moyens et le *nombre des notes* à chaque main :

Deux à droites pour *une à gauche* (ou le contraire).

Trois à droite pour *une* ou *deux à gauche* (ou le contraire, etc...).
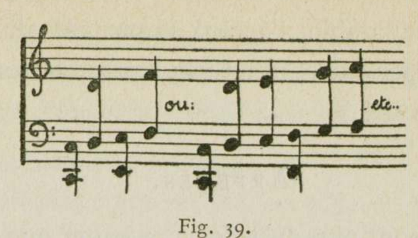


Fig. 39.

D. — **Doigtés divers.** — Employer :

Pouce et *cinq*.

Pouce et *quatre*.

Quatre sur les touches noires et *cinq sur les blanches*.

Pouce et trois.

Si on possède une extension suffisante :

Pouce et deux.

Deux et cinq.

E. — **Mouvement contraire.** — *Appliquer tous les moyens* indiqués ci-dessus aux *gammes par mouvement contraire*.

F. — **Rythmées.** — De *deux en deux*, *trois en trois*, *quatre en quatre*, etc...

G. — **Arpégées.** — Le mouvement se faisant de *gauche à droite*, au lieu de *haut en bas*.

Tenir : les *pouce et cinq*, ou *pouce et quatre*, aussi *fermes* que possible. Ce moyen est très utile pour perfectionner les attaques des deux doigts extrêmes.

Y appliquer les diverses méthodes déjà citées.

Le rythme avec accentuation de : *trois en trois*, est particulièrement favorable, l'accent se portant alternativement sur le doigt supérieur et inférieur, égalise la sonorité. (Voir Trémolo, page 140.)

Arpèges.

Les arpèges sont plus difficiles à exécuter que les gammes, à cause des intervalles éloignés et irréguliers qu'ils présentent.

Il faut s'exercer aux sauts de tierce et de quarte.

L'étude en forme de trille est très recommandable, le mouvement alternatif également.

Il est aussi très bon d'exagérer la difficulté en augmentant les *intervalles*.

Ce qui sera un acheminement à l'étude des notes éloignées.

Exemple : fig. 40.
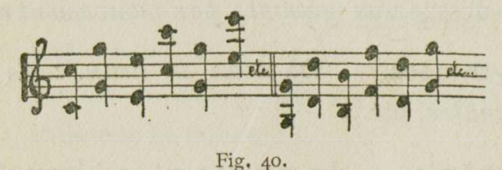


Fig. 40.

Notes éloignées.

Ces notes nécessitent le déplacement des avant-bras, le corps doit rester immobile.

Le meilleur travail consiste à rendre la difficulté plus grande, en *augmentant les distances*. (Voir Déplacement de l'avant-bras, page 62.)

S'exercer sur les gammes et arpèges, en mettant les notes à une distance d'au moins deux octaves.

1° *Employer différents doigts.*

En notes simples : 5,5. — 5,4. — 4,5. — 5,1. — 1,5. —
4,4. — 4,1. — 1,4. —
1,1. —

En double notes. Octaves.

2° *Conserver la tonique à la base et à chaque déplacement : Augmenter la distance d'une note.*

OCTAVES DES DOIGTS, LIÉES.

Il est indispensable, pour jouer les octaves liées d'employer le *quatrième* doigt et même parfois le *troisième*.

On devra les exercer à passer les uns par-dessus les autres. (Voir Doigtés, page 170.)

Lorsque deux touches noires se suivent en montant, le quatrième se pose sur la seconde, on met généralement le troisième doigt sur la première. (Voir Doigtés, page 170.)

S'exercer d'abord sur les notes simples, afin que toute l'attention se porte sur les troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts. Après seulement travailler sur les doubles notes, en octave.

ACCORDS

De trois sons : parfaits majeurs et mineurs et leurs renversements.

De *quatre sons* : septième de dominante, septième diminuée et leurs renversements.

DOUXIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

ACCORDS

(de trois sons : parfaits, majeurs et mineurs et leurs renversements. De quatre sons : septième de dominante, septième diminuée et leurs renversements).

MOYENS D'ÉTUDE

A. — **Ecarts.** — La principale difficulté des accords de quatre et cinq notes, est causée par le manque d'écart. On devra donc en les étudiant faire un travail spécial d'extension des doigts. (Voir Tableau d'Ecarts, page 116.)

Les accords doivent se jouer : du poignet de *très près*, sans taper, pour éviter les sonorités dures et brutales.

Afin d'avoir la force nécessaire, on combine avec cette attaque du poignet, le mouvement de l'avant-bras assoupli.

B. — **Répétitions de notes.** — Pour obtenir un son égal (à chaque doigt), il est utile de jouer en répétant une ou *plusieurs notes*, ce qui est en outre un excellent travail d'indépendance des doigts.

De nombreuses combinaisons devront être utilisées. Je n'en donnerai que quelques-unes à titre d'exemple :
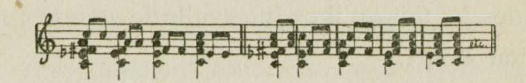


Fig. 41.

Philipp, dans un cahier intitulé : *Exercices préliminaires*, dédié à Mathias, donne un nombre considérable de combinaisons possibles sur l'accord de septième diminuée.

Avoir soin de mettre tous les doigts sur la même ligne, afin de pouvoir donner plus facilement un son égal à chaque note. (Voir Position des mains, page 35.)

Répéter : deux, trois et quatre fois chaque accord, de près, sans quitter les touches est excellent : pour assouplir le poignet et gagner de la vélocité.

C. — **Trilles.** — L'étude, en forme de trilles, est précieuse pour habituer les doigts à retrouver rapidement les places et acquérir la mémoire automatique des intervalles.

D. — **Arpégés.** — Jouer en arpégeant, afin que chaque doigt donne un son bien semblable en force et en qualité.

E. — **Gammes.** — Jouer en accords, des gammes de ce genre :

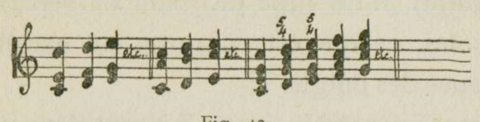


Fig. 42.

Employer, — comme pour les arpèges, — le *troisième doigt* : toutes les fois qu'il y a intervalle de *quarte*, formé avec le cinquième doigt.

Le *quatrième* lorsque l'intervalle est de *tierce.* (Voir Arpèges, page 107 et Doigtés, page 165.)

F. — **Arpèges.** — S'exercer également sur les arpèges :
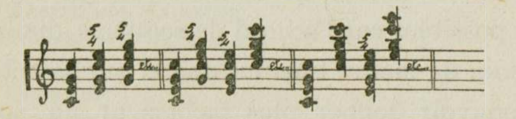


Fig. 43.

Adapter à ce moyen tous ceux déjà indiqués.

G. — **Déplacements.** — S'exercer également à l'aide des déplacements, en éloignant les accords; ce qui est applicable aux gammes et aux arpèges.

Adapter ce moyen, ainsi que les précédents, à tous ceux indiqués et faire des mélanges..

TRILLES

La grande difficulté des trilles provient de l'inégalité native des cinq doigts, de leur manque d'indépendance et de leur insuffisance de vélocité.

Ce sont ceux des quatrièmes et cinquièmes, troisièmes et quatrièmes doigts, qui sont les plus difficiles.

A. — **Articuler de haut.** — On devra, au début de l'étude, augmenter le mouvement d'articulation, tout en maintenant la main complètement immobile, ainsi que les doigts ne jouant pas. Un des moyens des plus profitables consiste à tenir toutes les notes enfoncées, de manière à supprimer tous mouvements autres que ceux indispensables. (Voir Adjuvants mécaniques : Barre, page 155.)

Commencer lentement.

B. — **Articuler de près**, en donnant à chaque note son maximum de sonorité.

C. — **Rythmer** de *deux en deux* (en portant l'accentuation tantôt sur un doigt, tantôt sur l'autre), de *trois en trois*, *quatre en quatre*, etc..., en augmentant la vitesse et diminuant de plus en plus le mouvement d'articulation, jusqu'à le rendre presque invisible quand les valeurs deviennent très rapides. (Voir fig. 44, page 136.)

TREIZIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

TRILLES

Exemple d'accentuations.

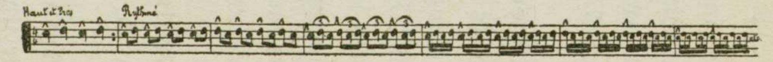


Fig. 44.

On peut remplacer la tenue des notes en maintenant bien levés et immobiles les doigts ne travaillant pas.

Si l'on étudie mains séparément, on peut tenir avec la main libre, les doigts de celle qui joue.

Je me suis fait construire un petit appareil, fort simple, qui, tout en permettant d'immobiliser complètement les doigts ne jouant pas, laisse les deux mains libres d'agir en même temps. (Voir Adjuvants mécaniques, page 155.)

S'exercer enfin sans tenir les notes et sans avoir recours à aucun appareil.

D. — **Doigtés différents.** — Quoique les trilles les plus difficiles soient ceux des : *quatrième* et *cinquième, troisième* et *quatrième,* il est utile de les *travailler avec différents doigts.*

Exemple : 1,2. — 2,3. — 3,4. — 4,5.
1,3. — 2,4. — 3,5.
2,1. — 3,1. — 4,1. — 5,1.
1,3,2,3. 1,3,2,3. — *1,4,2,3. 1,4,2,3.*

E. — **Notes rapprochées et écartées.** — Après s'être suffisamment exercé sur les notes conjointes, il est nécessaire de *faire le même travail sur des notes écartées.* L'accord de septième diminuée se plie fort bien à ce genre d'étude. Il procure (en plus de la difficulté d'extension), l'avantage d'obliger les doigts à se poser indifférement sur les touches noires et blanches.

F. — **Par mouvement contraire**. — Ce moyen permet d'employer *aux deux mains*, les *mêmes doigts en même temps*. On devra y adapter toutes les manières indiquées ci-dessus, ainsi que celles qui suivent.

G. — **Dans tous les tons**. — *En transposant chromatiquement*, les doigts se plaçant indistinctement sur les touches noires et blanches. On peut ainsi jouer un grand nombre de fois le même exercice avec les mêmes doigts, et pourtant de manières toujours différentes. (Voir Transposition, page 72.)

H. — **Trilles en doubles notes**. — Trilles *en tierces sur des notes rapprochées* (conjointes).

Adapter à cette forme nouvelle tous les moyens indiqués pour les trilles en notes simples.

Employer des doigtés différents, tels que :

Main droite.	3,4.	4,5.	3,5.	4,5.	4,5.	3,4.	3,5.	4,5.
	1,2. —	2,3. —	1,2. —	1,2. —	1,3. —	2,1. —	2,1. —	2,1.
Main gauche.	1,2.	2,3.	1,5.	1,2.	1,3.	2,1.	2,1.	2,1.
	3,4. —	4,5. —	3,2. —	4,5. —	4,5. —	3,4. —	3,5. —	4,5.

I. — **Trilles en triples notes**. — (Sur les accords : de *septième diminuée*, et sur des *sixtes appliquées sur ces derniers*, ainsi que sur les *gammes*, les *accords* de *trois sons* ou de *septième dominante*.)

A travailler d'abord par mouvements semblables et à l'aide des moyens ci-dessus indiqués.

Je ne cite pas dans ce volume, les Exercices, Études ou Morceaux, que l'on ferait bien de prendre pour travailler telle ou telle difficulté, mais je ne peux me dispenser de recommander : Les *Études quotidiennes du mécanisme*, de *Charles Poisot*. Les numéros 1 à 10, ainsi que 14, 15 et 24, comptent parmi les exercices que tous les pianistes doivent connaître et travailler. Ils sont précieux pour l'étude des trilles et pour donner de l'égalité, de l'indépendance et de la force aux troisièmes, quatrièmes et cinquièmes doigts.

Quand on rencontre un trille dans un morceau, il est indispensable d'en fixer le nombre exact de notes.

Il sera loisible dans l'exécution, de ne plus les compter et de laisser les doigts *rouler* à volonté, mais il faut d'abord savoir d'une façon précise ce que l'on fait.

Travailler également la *terminaison comme on a travaillé le trille*, puis, *réunir les deux*.

Transposer par demi-ton (chromatiquement), ou exécuter le trille difficile, sur toutes les notes d'une ou plusieurs gammes ou arpèges.

Généralement la fin du trille nécessite un nombre impair de notes, dans ce cas, il faut en réserver le plus grand nombre pour la terminaison.

Exemple : figure 45.
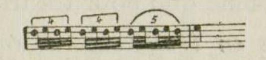


Fig. 45.

Il est assez rare que le contraire soit d'un bon effet.

Le traité des *Abrévations*, d'après *Farrenc,* donne la traduction de toutes les abréviations employées par les anciens clavecinistes : (Appogiature, tremblements, port de voix, l'accent, le pincé, le trille, le doublé, la suspension, les divers modes d'arpèges, etc...)[1].

TRÉMOLOS

Les *Trémolos* doivent s'étudier de la même manière que les *Trilles*, avec cette différence : que ces derniers ne s'exécutent qu'avec la seule articulation des doigts, tandis que les *Trémolos* se jouent de la main et de l'avant-bras.

A. — **Maximum de mouvement.** — *Le coude doit s'éloigner du corps*, *quand c'est le pouce qui enfonce la note* et se *rapprocher quand c'est le cinquième.*

Au début, ce mouvement devra se faire en donnant à son articulation son *maximum d'amplitude.*

B. — **Minimum de mouvement.** — Jouer d'*aussi près que possible*, les doigts *ne devront pas quitter la touche*, et l'enfonceront profondément.

C. — **Rythmes divers.** — *Rythmer avec les différentes accentuations*, de même que pour les trilles (voir page 136) *deux en deux*, *trois en trois*, etc... Commencer lentement et augmenter progressivement la vitesse.

1. Alphonse Leduc, édit.

TRÉMOLO

MOUVEMENT DE LA MAIN ET DE L'AVANT-BRAS			
	Pages.		Pages.
A. — **Maximum de mouvement**	140	E. — **Octaves**	142
B. — **Minimum de mouvement**.	140	F. — **Accords** (parfait, septième dominante, septième diminuée)	142
C. — **Rythmes divers** (voir Trilles, 135) . .	140	G. — **Doigtés différents** (des doigts). . .	142
D. — **Mouvement contraire** (voir Trilles) .	138	H. — **Transposition** (chromatiquement) .	142

DIFFÉRENTES FORMES DE TRÉMOLOS.
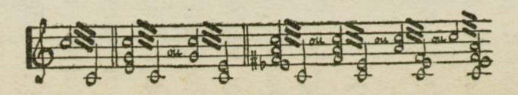


Fig. 46.

E. — **Octaves.** — S'habituer d'abord à jouer des trémolos *en octaves*, à l'aide des différents moyens énoncés dans ce chapitre.

F. — **Accords.** — Après avoir obtenu sur les octaves, une bonne exécution, étudier de la même manière *sur des accords divers* : *Accords parfaits* (majeurs et mineurs) et *leurs renversements*, *septième de dominante, septième diminuée et leurs renversements.* (Voir fig. 46.)

G. — **Doigtés différents.** — *Employer différents doigtés* : Pour les trémolos d'octaves : *Pouce et cinq*, *Pouce et quatre*, *Pouce et trois*, etc... Pour ceux en accords : *tous ceux utilisant des doigts faibles ou exagérant l'extension.*

Profiter de ces changements de doigtés pour étudier quelquefois à l'aide du mouvement d'articulation des doigts; on ne devra pas le conserver pour l'exécution, mais il apportera une souplesse plus grande et permettra de rejouer une fois de plus, différemment, le même trémolo.

H. — **Transposition.** — *Transposer chromatiquement par demi-ton*, ne demande pas la connaissance des clefs d'ut et offre l'avantage d'obliger les doigts à se poser indifféremment sur les touches noires ou blanches, ainsi qu'à répéter douze fois de suite le même trémolo en maintenant toujours l'attention en éveil. (Voir fig. 46, Quelques modifications de la position des notes dans les trémolos.)

NOTES RÉPÉTÉES

Doigtés différents.

2,1. —	3,1. —	4,1. —	5,1. —	ou	1,5. —	1,4. —	1,3. —	1,2. —
3,2. —	4,3. —	4,5. —		ou	5,4. —	3,4. —	2,3. —
3,2,1. —	4,3,2. —	5,4,3. —		ou	3,4,5. —	2,3,4. —	1,2,3. —
4,3,2,1. —	5,4,3,2. —	5,4,3,1. —		ou	1,3,4,5. —	2,3,4,5. —	1,2,3,4. —
5,4,3,2,1. —				ou	1,2,3,4,5. —		

NOTES RÉPÉTÉES

Doigtés différents.

S'exercer à répéter les notes :

1° *avec le même doigt*;

2° *avec les doigtés différents*. (Voir quinzième tableau, page 143.)

A. — **Haut**. — Comme pour l'étude de toutes les difficultés *commencer très lentement* en donnant au *mouvement d'articulation* son *maximum d'amplitude*.

1° *Lever les doigts sans les plier.*

2° *Lever les doigts en les pliant des trois phalanges.*

3° *Mouvements glissés en ramenant le doigt vers le creux de la main.*

4° *Mouvements glissés en repoussant le doigt vers le piano.*

B. — **Près**. — *Mouvements de près, à peine perceptibles, pression exagérée sur chaque touche.*

C. — **Rythmes divers**. — *Passer graduellement de la lenteur à la vitesse* en utilisant les accentuations : de *deux en deux*, *trois en trois*, *quatre en quatre*, etc.

D. — **Mouvement contraire**. — Après avoir joué les mêmes notes aux deux mains, à l'octave, à la tierce, à la sixte, à la dixième, jouer à l'aide du mouvement contraire.

1° *Employer les mêmes doigts de chaque main*, exemple :
Droite : 4321, etc.
Gauche : 4321, etc.
2° *Employer les doigts contraires*, exemple :
Droite : 4321, etc.
Gauche : 1234, etc.

E. — **Indépendance rythmique.** — Exécuter des gammes de *préférence par mouvement contraire, avec un nombre de notes différent à chaque main :*

1° *Trois notes* à une main, *deux* à l'autre.
2° *Quatre notes* à une main, *trois* à l'autre.
3° *Cinq notes* à une main, *trois* ou *quatre* à l'autre, etc.

F. — **Dans tous les tons.** — Soit *chromatiquement*, soit *sur toutes les gammes.*

G. — **S'habituer également à répéter les notes** : sur les *gammes*, sur les *arpèges de trois sons* (accords parfaits majeurs et mineurs) et sur les *arpèges de quatre sons*, accords de septième de dominante, septième diminuée, etc.

Beethoven et *Chopin*, répétaient souvent les mêmes notes avec le même doigt, ce moyen est préférable pour obtenir une sonorité bien semblable de chacune des notes — on ne quitte pas la touche, le doigt rebondit.

Il est pourtant des cas où le changement de doigt s'impose. (Voir Doigtés, page 167.)

SEIZIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

LES ADJUVANTS MÉCANIQUES

CHAPITRE VII

LES ADJUVANTS MÉCANIQUES

De nombreux appareils ont été fabriqués pour aider à réaliser de rapides progrès de mécanisme.

Les uns ont pour but d'augmenter la force musculaire, d'autres, l'extension des mains, l'indépendance des doigts, ou la rapidité des mouvements.

Les pianistes, généralement, estiment peu ces divers moyens. Il convient pourtant, avant de les repousser, de les examiner sérieusement et de juger s'ils sont utiles, sans effet ou nuisibles.

La plupart des artistes et des amateurs émettent leur opinion un peu inconsidérément, avant de connaître les appareils et sans les avoir essayés.

Il est évident qu'ils ne sont pas également utiles pour tous et que même les meilleurs, étant mal employés, ne seront d'aucun secours. Il est vrai aussi que l'on peut acquérir un grand talent, une étourdissante virtuosité, sans avoir recours à ces moyens.

Cependant dans certains cas, quelques-uns de ces adjuvants peuvent rendre de réels services et, si l'on sait s'en servir, aider à obtenir des progrès plus rapides que si on est privé de leur usage.

On peut avec profit, faire des exercices d'assouplissement du corps, de gymnastique, sans posséder aucun agrès. Il est pourtant très bon de s'exercer quelquefois avec des haltères, des barres, des élastiques, des anneaux, cordes, trapèze, échelles, etc...

Pourquoi la gymnastique « digitale » repousserait-elle en bloc les divers moyens proposés pour forcer, aider, ou varier le travail?

Les jeunes Spartiates qui s'entraînaient pour la guerre, se chaussaient de sandales munies de semelles de plomb. A l'heure du combat ils s'affranchissaient de ce poids excessif et bondissaient alors avec une légèreté incomparable.

Bagues d'Henry Lemoine. — Henry Lemoine a fait fabriquer des « Bagues plombées », qui rappellent le moyen en honneur chez les Spartiates. Chacune de ces bagues (anneau brisé permettant de les adapter aux différentes grosseurs des doigts), est surmontée d'un chaton, contenant, suivant son importance, 23 à 25 grammes de plomb. Elles peuvent s'employer soit aux huit doigts, soit à un seul, on n'a pas jugé utile d'en faire pour le pouce.

Jouer quelques exercices d'articulation de haut, les doigts

étant munis de ces bagues, fortifie les muscles élévateurs. Après avoir étudié un trait, ou un passage difficile, de toutes les manières que j'ai indiquées, le rejouer ainsi une ou deux fois procure une ressource nouvelle de répétition et donne une légèreté de toucher dans un temps relativement très court.

Si on les utilise pour exécuter des mouvements d'élévation de la main (articulation du poignet), on constatera une amélioration rapide se traduisant par plus de délicatesse d'attaque et de facilité de vélocité.

Se garder d'en faire un usage abusif et sitôt après s'en être servi avoir soin de rejouer le même passage avec l'articulation de près, en enfonçant profondément chaque touche.

Renforçateur. — Je m'étais moi-même fabriqué un *chirogymnaste* avec des caoutchoucs fixés à une barre de bois et munis à leur extrémité d'une bague permettant d'y introduire le bout des doigts, et d'exécuter, séparément, ou ensemble diverses tractions soit simples, soit avec fléchissement.

J'ai réalisé ainsi un progrès d'indépendance que j'attribue aux efforts faits pour immobiliser les doigts ne s'exerçant pas.

Herz a inventé un appareil du même genre, les caoutchoucs sont remplacés par des ressorts. Je préfère l'élastique que l'on peut choisir et facilement changer en proportionnant sa force à celle des doigts de l'élève.

Ces moyens présentent pourtant de sérieux désavantages :

1° On tire au lieu d'appuyer.

2° On fait agir certains petits muscles secondaires *latéraux*, qui se crispent pour que le mouvement ne s'écarte pas de la verticale. Ces muscles secondaires agissant et se *développant*, il est à craindre que l'on obtienne de la raideur quand on voudrait de la souplesse.

La gymnastique la plus rationnelle est évidemment celle qui s'approche le plus du résultat à obtenir. Un clavier muet dont on peut augmenter ou diminuer à volonté la résistance, est ce qu'il y a de plus logique.

Bertini est un des premiers qui ait fait construire un clavier muet.

En 1856 *Philcox* inventa un clavier de poche (muet et portatif) pour le dévoloppement et l'agilité des doigts.

Le clavier déliateur de *Joseph Grégoire* rendit aussi quelques services.

Samud. — Je ne connais rien de mieux, de plus complet, ni de plus en rapport avec les besoins pianistiques que le *Samud*, clavier muet à dureté progressive.

Il comporte deux, trois ou quatre octaves et même davantage, mais j'estime que quatre octaves sont très suffisantes pour jouer les divers exercices utiles, ainsi que les différents passages difficultueux, rebelles, que l'on rencontre dans les morceaux. Cette dimension très suffisante est

cependant assez réduite pour que l'on puisse facilement le transporter à la main.

C'est là un avantage appréciable pour tout pianiste qui étant en voyage, va passer quelques jours chez des amis ou à l'hôtel et ne peut avoir un piano pour un court laps de temps.

Il est nécessaire d'exercer les doigts tous les jours, tant pour développer le mécanisme que pour l'entretenir. Le *Samud* est particulièrement utile pour faciliter cette étude purement musculaire d'indépendance, de force, d'agilité. Il permet aussi de faire un travail de mémoire avec suppression de l'aide de l'ouïe, obligeant ainsi à une représentation mentale des mouvements et des sonorités.

Transportable, léger, discret, il procure en outre l'avantage de pouvoir à volonté augmenter graduellement la dureté de l'enfoncement. Il suffit de tirer le clavier à soi, à l'aide d'une poignée, la boîte restante immobile. On obtient ainsi une dureté progressive, depuis la tension la plus faible jusqu'à 350 grammes.

Les différents degrés de résistance sont indiqués par une plaque de cuivre placée au-dessus des touches.

Faire chaque jour quelques minutes d'exercices lents d'articulation exagérée à l'aide des durcissements variés donnera, dans un temps relativement court, des résultats d'indépendance et de force.

Le *Samud* est aussi d'un précieux secours pour aider au perfectionnement des passages difficultueux, si on enfonce

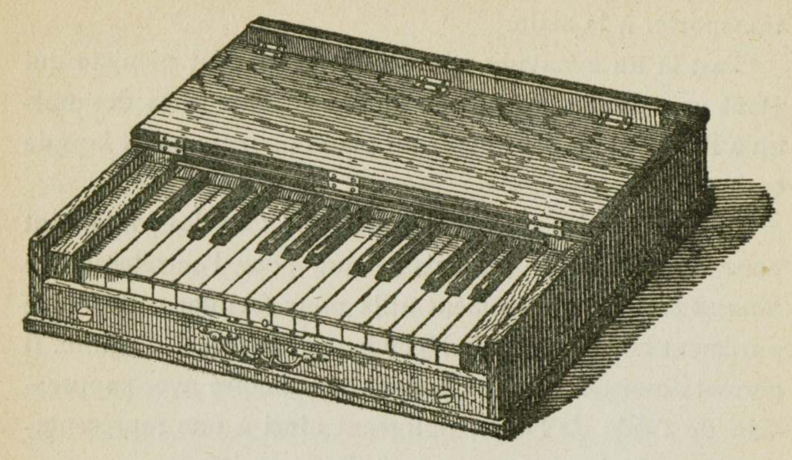


Fig. 47.

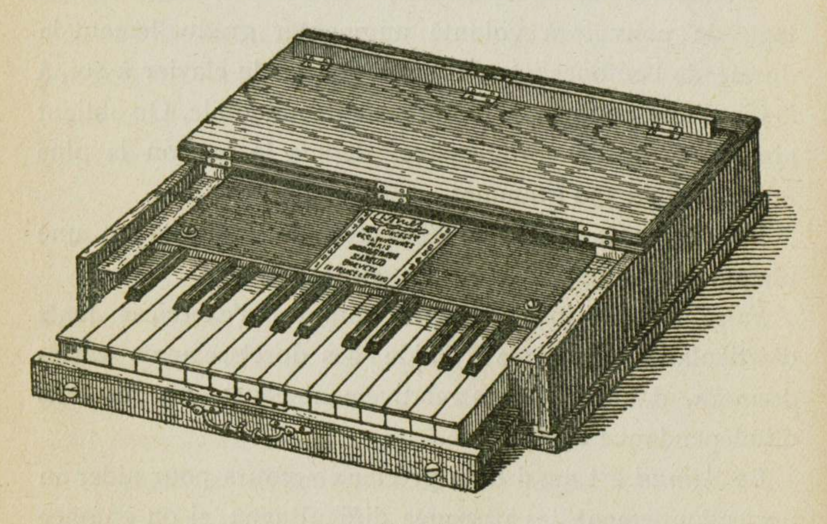


Fig. 48.

insuffisamment les touches, si on se fatigue, si on désire assouplir les doigts, varier une fois de plus les difficultés, ou encore pour jouer soit d'un bout à l'autre, soit par fragment le morceau prêt pour le concert.

La figure 47 montre un *Samud* dans sa position habituelle où la résistance des touches équivaut à celle du piano.

La figure 48 montre le même clavier avec sa dureté maximum, le clavier est alors complètement sorti de la boîte.

Je vais à présent, à titre de curiosité, citer différents appareils dont quelques-uns peuvent pourtant aider les pianistes.

Coin d'Urdé. — Le plus curieux est celui que fit construire d'Urdé. Considérant, assez justement d'ailleurs, que l'indépendance du quatrième doigt progresse en raison directe de son élévation, il inventa un *coin progressif*, destiné à forcer le quatrième doigt à se lever davantage. (Voir Planche IV.)

AA. — Deux coussins perpendiculaires et parallèles s'avançant ou se retirant à volonté, au moyen de deux vis, dont l'une, B, est visible dans le plan.

CC. — Deux ailes tournant sur charnières, s'ouvrant à volonté, et formant un angle dont le sommet est à la naissance des doigts.

D. — Support armé de chaque côté d'une crémaillère E, sur laquelle se fixe à volonté la tige P, destinée à ouvrir les ailes.

On dispose les doigts de manière à ce que l'un, le quatrième doigt, G, repose le long de l'une des ailes, et que les trois autres, H, I, J, s'appliquent contre l'autre aile.

On porte la tige de chaque aile au point marqué sur le plan par le n° 12.

Exercer chaque main séparément tous les jours environ 15 minutes[1].

Le chiroplaste. — Plateau en bois verni, sur lequel se trouvaient neuf petits appareils différents destinés à assouplir et à écarter les doigts.

Le basculateur. — (Inventé par Latour et Casimir Martin en 1841), destiné à l'allongement du pouce et du petit doigt.

Touche en fer à bascule de Ch. Poisot. — Petit instrument en bois de noyer garni d'une touche en fer à bascule, par le moyen duquel on exerce alternativement les deuxièmes et quatrièmes doigts, soit par le mouvement, soit au repos, de la sorte leur faiblesse diminue et leur indépendance s'accroît.

Excelsior. — Appareil ayant quelque analogie avec le précédent, mais muni de quatre touches.

Digital. — Construit par Magner, en 1845, appareil déliateur[2].

1. Levacher, *Anatomie de la main*, p. 47.
2. Albert Jacquot, *Dictionnaire des instruments de musique*, p. 73.

Le Guide-mains de Kallkbrenner qui consiste dans une double barre horizontale placée au-dessus du clavier. Cette sorte de double règle s'étend d'un bout à l'autre du piano et maintient le poignet à une hauteur déterminée. Les mains ainsi soutenues à une élévation arrêtée par le professeur, peuvent parcourir le clavier ou rester en place, en laissant aux doigts toute leur liberté d'action, et sans réagir sur eux par un mouvement d'abaissement devenu impossible[1].

Il existe de nombreux guide-mains inventés par différents auteurs.

Barre d'indépendance et d'élévation pour développer l'indépendance des doigts et travailler les trilles.

J'ai construit pour mon usage cet instrument de mon invention, consistant simplement en une tringle à rideaux, fixée sur deux blocs de bois, s'encastrant au-dessus du clavier à une hauteur convenable et variant suivant la longueur des doigts et leur facilité d'élévation. (Voir hors texte IV.)

Si je désire exercer les troisièmes et quatrièmes doigts, j'appuie sur la tringle les deuxièmes et cinquièmes qui demeurent immobiles et très levés. J'étudie alors le trille des « 3e et 4e », à l'aide des moyens indiqués précédemment pages 136 et suivantes.

On peut utiliser cette tringle également pour l'étude des gammes, arpèges, passages difficultueux, etc...

1. Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 97.

Non seulement j'habitue ainsi les doigts qui ne jouent pas à rester complètement immobiles, mais j'augmente aussi très sensiblement leur élévation, ce qui contribue puissamment à leur faire gagner de l'indépendance.

Schumann lui-même avait imaginé un système d'exercices dont il gardait le secret, système qui consistait à attacher le troisième doigt de la main droite avec une corde fixée au mur, de manière à immobiliser ce doigt pendant qu'il exerçait les autres; le résultat fut que le médius ainsi fixé, se paralysa, devint hors de service et que la paralysie gagna la main entière, c'est alors qu'il se livra à l'étude de l'harmonie et du contrepoint. Telle est la légende, dont aucun document sérieux ne m'autorise à certifier la véracité [1].

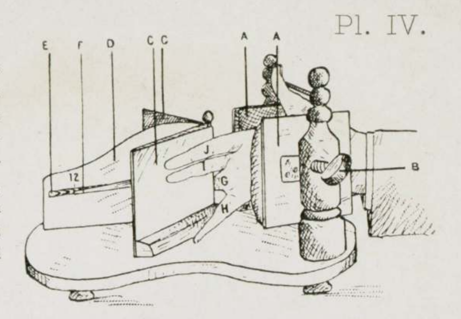
Machine à écart, que j'ai également fabriquée et qui m'a rendu de sérieux services. L'angle des touches meurtrissant douloureusement le bout des doigts lorsqu'on s'exerce à l'aide du tableau d'écart, de plus, fatiguant les garnitures intérieures du clavier, amenant rapidement des claquements et l'obligation d'un réglage, j'ai eu recours à cet appareil, pour augmenter l'écartement de mes doigts.

Il ressemble assez à un engin de torture moyenageuse. (Voir hors texte IV.)

Un doigt étant placé à l'extrémité fixe A, un autre se pose dans le chariot mobile B. On tourne alors la clef C, du mou-

1. Fétis cite cette même légende dans son dictionnaire.

A. A. Coussins mobiles. — B. Vis fixant les coussins. — C. C. Ailes s'écartant à volonté. — D. Support armé d'une crémaillère. — E. Crémaillère. — F. Tige destinée à écarter les ailes. — H. I. J. Auriculaire, médius et index. — 12. Cran de la crémaillère sur lequel s'applique la tige F. (Voir page 153 l'explication complète.)



En haut : Coin d'urdé. V. p. 153. — Au milieu : Barre d'indépendance Gratia. V. p. 155.
En bas : Machine à Ecarts Gratia. V. p. 156.

vement d'horlogerie (vieux réveille-matin!...) et au fur et à mesure que l'on « remonte », la ficelle D, s'enroule sur l'axe E, et tire le chariot, on écarte ainsi les doigts progressivement et on les laisse quelques minutes dans cette position.

Un quart d'heure chaque jour de ce genre de « sport » m'a donné, malgré des doigts courts, une assez belle extension :

Pouce et cinq, la douzième.
Deux et quatre, la dixième.
Quatre et cinq, la septième,
etc.

Gants. — Jouer les traits les mains étant munies de gants de peau.

Les mouvements des doigts sont entravés, et nécessitent plus d'efforts. Quand ensuite on s'affranchit de cette gêne on éprouve une réelle facilité.

Marmontel n'estimait pas beaucoup ce moyen et ne le recommandait guère.

« Si les doigts gagnent comme intensité d'action en cherchant à assouplir l'enveloppe qui les retient, ils perdent dans ce travail le sentiment délicat du toucher, n'étant plus en contact immédiat avec le clavier[1]. »

Ce défaut est facile à supprimer, il suffit de couper le bout des gants, les doigts sont alors en contact direct avec l'ivoire.

1. Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 18.

Sourdine. — On adapte au piano une bande de feutre, glissant à volonté entre les cordes et les marteaux. La sonorité est d'autant plus amoindrie que le feutre est plus épais.

Travailler toujours avec une sourdine pourrait être mauvais, l'oreille s'habituant à des sons *pianissimo* serait surprise par la sonorité normale, les doigts risqueraient aussi de contracter l'habitude de trop presser les touches.

La sourdine est pourtant souvent utile et possède plusieurs qualités :

1° Elle permet d'étudier sans gêner les voisins et sans se gêner soi-même, car souvent quand nous savons que quelqu'un nous écoute, nous perdons vite le courage de travailler lentement et nous nous laissons entraîner à *jouer*, à faire *des effets*, ce qui n'apporte guère de progrès, bien au contraire.

2° Elle est un repos pour l'ouïe et pour le système nerveux.

3° Elle est d'un bon emploi pour obliger à presser davantage chacune des touches, elle corrige le jeu d'effleurement.

Durcisseurs (du clavier). — On a trouvé différents moyens pour durcir le clavier — que ce soit ressorts ou pneus de caoutchouc que l'on gonfle comme une chambre à air — ils ne sont pas plus recommandables les uns que les autres.

Ce qu'il y a de préférable lorsqu'on désire augmenter la force de pression est encore d'avoir recours au Samud, si le piano est fatigué une réparation *très complète* est souvent nécessaire quoique ne valant généralement pas l'achat d'un piano neuf.

Métronome. — Tout le monde connaît cet instrument, « dont le Hollandais *Winkel* eut, le premier, l'idée de l'invention ; c'est Léonard *Maëlzel*, de Vienne, qui le perfectionna, vers 1815, quoique vers la fin du XVIII[e] siècle Loulié parle déjà d'un instrument servant à régler les mouvements de la musique [1] ».

Beethoven fut enthousiasmé par ce moyen capable de donner exactement l'indication des mouvements. Dans une lettre adressée au Conseiller Aulique von Mosel (conseiller aulique et musicographe, fondateur du conservatoire de Vienne) il écrit : « ... rien de plus absurde que *allegro,* qui, une fois pour toutes, signifie *gai,* alors que nous sommes souvent fort éloignés d'avoir une pareille idée de ce mouvement.

« Pour moi, j'ai pensé voilà déjà longtemps à abandonner ces absurdes dénominations d'*allegro, andante, adagio, presto;* le métronome de *Maëlzel* nous offre pour cela la meilleure occasion [2]. »

1. Albert Jacquot, *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes*, p. 146.

2. Chantavoine, *Correspondance de Beethoven*, p. 156 et 157. Calmann-Lévy, édit.

Telle est l'utilité du métronome.

On peut pourtant, quelquefois, s'en servir comme d'un *batteur de temps*. Cet usage sera exceptionnel, il donnera une leçon d'égalité de mouvement, c'est un moyen *correctif*, qui ne doit jamais être simplement utilisé pour s'éviter la peine de compter à haute voix, mais pour rechercher et constater quels sont les passages que l'on presse ou que l'on retarde inconsciemment.

La rigidité de ses oscillations pourrait être néfaste à toute bonne interprétation. Il est à craindre aussi que l'élève le laissant marquer les temps n'apporte aucune attention ni à ses battements ni à la mesure.

Il rendra de réels services aux personnes qui sauront limiter son emploi et suivre attentivement ses indications.

A ceux qui manquent de pondération, qui ont de la peine à maintenir l'égalité de la mesure et du mouvement, le métronome sera d'un précieux secours pour les aider à se débarrasser de ces défauts. Il faut avoir recours à lui, principalement au début de l'étude d'un morceau nouveau, pour se rendre bien compte des changements de valeurs dans les mesures différentes, puis aussi, lorsqu'on perfectionne l'œuvre longtemps étudiée, afin de corriger les écarts de mouvement, de garder une allure égale, pour se donner une leçon à soi-même.

Une quantité d'autres adjuvants mécaniques furent inventés et construits, on ne peut utilement les nommer tous et je n'en citerai que quelques-uns :

Le Veloceman de Faivre. Le triangle à écarts. Le pianistrophile de Morat. Le dispositif de Bruchheuser. L'appareil de Chevillon. L'assouplisseur et écarteur progressif de Ch. Ullmann. L'appareil de Mlle Auguste Zacharie, etc., etc.

Tous ces moyens sont susceptibles de donner, dans un temps relativement moindre, plus d'indépendance et de force aux doigts. Quelques-uns sont excellents, mais il est indispensable de savoir en régler judicieusement l'emploi.

Ils ne conviennent pas à toutes les mains et il faut se garder d'en faire un usage abusif.

Il serait naïf de s'imaginer que parce que l'on joue sur un *Samud*, par exemple, ou sur tout autre appareil, que l'on soit de ce fait certain de réaliser des progrès et que l'on puisse par conséquent penser à tout autre chose. *L'effort de volonté, d'attention, est toujours indispensable.*

Ces moyens ne doivent pas être considérés comme étant inventés pour aider à triompher de l'apathie ou de la mollesse de certaines natures, mais comme des auxiliaires capables de venir renforcer l'effort et de fournir l'occasion d'un travail supplémentaire à l'aide d'une forme nouvelle.

DIX-SEPTIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

DOIGTÉS

CHAPITRE VIII

LES DOIGTÉS

Bien jouer du piano nécessitant une bonne coordination des mouvements, une mémoire des contacts et des distances, le travail inconscient et automatique de différents muscles, il est indispensable d'apporter le plus grand soin au choix des doigtés.

C'est de la répétition d'un même mouvement que naît sa vitesse, d'où la nécessité de le répéter à l'aide des mêmes doigts.

Ayant créé, grâce à une étude consciente des empreintes, des réflexes, on doit arriver à ne plus être obligé de penser ni aux notes, ni aux mouvements, ni aux doigts, qui devront les exécuter. Les centres psychiques se dégagent, leur fonction s'élève et tandis que les mains vont, viennent, refont les gestes coutumiers, nos centres psychiques supérieurs concentrent tous leurs soins sur l'interprétation de l'œuvre musicale à reconstituer.

Rien alors ne viendra déranger ni embrouiller les successions rapides ou lentes des nombreuses notes assemblées par le compositeur.

Grâce à cette étude raisonnée, on obtiendra ces séries de mouvements représentant en notre être psycho-physiologique, le reflet des signes gravés sur les *portées*.

Si l'on se sert toujours des mêmes doigts pour les mêmes passages, on développe en soi plus rapidement les représentations mentales du clavier, des distances, des groupes de notes. Cette faculté de nous représenter mentalement les mouvements, la mémoire des positions respectives, des rapports des intervalles entre eux, contribue hautement au développement artistique.

Nous bénéficions alors du grand avantage de n'être pas obligé de regarder le clavier. Tout pianiste doit être capable de jouer les yeux fermés, ou tout au moins sans regarder ses mains, il n'est pas utile je crois d'insister sur cette nécessité indiscutable.

« Vouloir assigner aux doigts des règles invariables serait tenter une entreprise impossible... on peut du moins poser des principes que personne ne contestera et qui serviront de règles générales... un bon doigté est l'orthographe correcte de l'exécution : on réussit ou l'on manque un trait suivant le doigté employé[1]. » Les doigtés peuvent et doivent se modifier suivant les mains et parfois le degré

1. Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 68 et 69.

de force des élèves, le professeur ne doit pas imposer à tous le même doigté, mais le varier suivant ces différentes considérations.

« *Nicolas Rubinstein*, déclarait qu'il n'agissait sur le style de ses élèves que par le choix des doigtés.

« Quant à *Liszt*, il groupait non seulement ses doigtés dans le sens de la phrase musicale, mais il a introduit l'usage d'employer autant que possible, dans l'exécution de notes successives, les doigts sans fragmenter leurs attaques par l'utilisation fréquente et intempestive des pouces[1]. »

A. — **Choix des doigtés.**

Le meilleur doigté sera celui qui n'exigera que le minimum de déplacement, en ne nécessitant que des mouvements conformes aux lois du moindre effort, tout en utilisant indistinctement tous les doigts.

« On peut aussi chercher le doigté réel et bon en faisant le trait en sens *inverse*, en choisissant la dernière note comme point de départ[2]. »

Écrire au crayon les doigtés choisis, mais ne marquer que les principaux, c'est-à-dire ceux qui exigent un déplacement de main, un changement de position, car il est inutile de noter les doigts qui se suivent.

1. M. Jaëll, *Le Mécanisme du toucher*, p. 97.
2. Marmontel, *Conseils d'un Professeur*, p. 72.

Généralement un doigté obligeant à mettre un chiffre sur chaque note est mauvais et peu naturel.

1. — Aux fragments de gammes on appliquera le doigté normal des gammes.

2. — Aux fragments d'arpèges, appliquer le doigté des arpèges (voir p. 107), de même pour les *accords* plaqués ou arpégés.

3. — Appliquer également aux doubles notes et aux octaves le doigté habituel.

4. — Application d'un doigté semblable aux passages identiques.

Employer généralement les mêmes séries de doigts pour les passages identiques se reproduisant dans une autre tonalité, afin d'obtenir plus d'égalité. Le pouce devant fréquemment se placer indistinctement sur les touches noires ou blanches.

Si, après avoir longtemps travaillé avec un doigté soigneusement choisi on ne peut acquérir la facilité d'exécution désirée, il sera quelquefois nécessaire d'apporter quelques modifications capables d'en atténuer la difficulté.

Jouer en tenant toutes les notes (voir p. 58) aidera puissamment à choisir les doigts convenant au trait, on voit ainsi facilement quels sont ceux qui déplacent le moins la main et se trouvent le plus à proximité de la touche à enfoncer. Jouer en plaquant rend les mêmes services.

B. — **Notes répétées.**

Les notes répétées doivent le plus souvent s'exécuter sans changer de doigt.

« L'usage de changer de doigt pour jouer deux fois la même note est si généralement répandu parce qu'on ignore avec quelle facilité on peut, sans laisser entièrement remonter la touche, agencer deux attaques successives faites par un seul doigt. Par ce procédé, on évite à la fois l'interruption de la sonorité souvent occasionnée par le changement de doigt et le retard de la seconde attaque, si ces deux émissions successives doivent être réalisées avec rapidité. Mais ces contacts consécutifs faits par le même doigt exigent des attaques souples, etc.[1]... »

« *Chopin* ne tolérait pas que l'on changeât de doigt pour répéter la même note (dit Mme Charles Picquet, nièce de Franchomme, l'ami de Chopin)[2]. »

Beethoven ne le permettait pas davantage. Il le conseille cependant dans la sonate 31, op. 110, le *la* y est répété 27 fois de suite et *Beethoven* alternait : 3e, 4e, 3e 4e[2].

Beethoven, dans une lettre écrite au sujet de son neveu Carl, à *Czerny*, qui lui enseignait le piano dit à ce dernier : « A certains passages comme

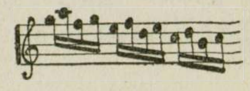


Fig. 49.

1. M. Jaëll, *Le Mécanisme du toucher*, p. 111.
2. Fischbacher, *Conseils aux Jeunes Pianistes*, p. 12.

je souhaite qu'on emploie de temps en temps tous les doigts, comme aussi dans des passages de ce genre
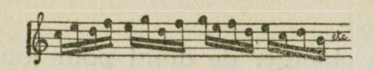


Fig. 50.

afin qu'on les puisse glisser, sans doute, en employant moins de doigts cela sonne comme on dit *perlé*, ou comme une perle, mais on désire parfois d'autres bijoux[1]. »

De Lenz[2] nous donne un doigté trouvé devant lui par *Liszt*, pour la 2e partie du Trio (allegretto de la sonate en ut ♯ mineur de Beethoven, op. 27, n° 2).

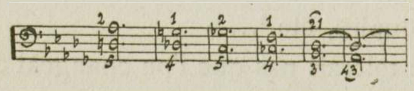


Fig. 51.

Chopin, plus tard, eut connaissance de ce doigté et s'en servit à son tour.

Ce petit fait peut paraître sans grande importance et pourtant à lui seul il suffit à prouver que les sonates de Beethoven exigent des doigtés très méticuleusement choisis, rien ne doit être abandonné au hasard.

Il n'y a plus de petites choses pour celui qui veut approcher de la perfection, cette dernière n'est obtenue qu'à

1. Chantavoine, *Correspondance de Beethoven*, p. 164, Calman-Lévy, édit.

2. De Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 201.

l'aide de nombreux détails, par conséquent tous sont d'une grande importance puisqu'ils concourent également au résultat envié.

« Il convient quelquefois, dans Beethoven, de prendre de la main droite une note de la main gauche, ou le contraire. Exemple : Sonate en sol, op. 14, à la 66e mesure du Scherzo, la main gauche prend le *fa* naturel au-dessus de la portée et court au *sol*, sur la 1re ligne de la portée pour commencer un trait; elle a tout juste le temps d'une double croche dans un mouvement rapide. Le pouce de la main droite prendra bien mieux le *fa* et la main gauche le *sol* du trait[1]. »

Certains traits peuvent aussi gagner à être joués en alternant les deux mains.

Je ne peux qu'ébaucher ici cette complexe question des doigtés, et ne puis que faire entrevoir la nécessité de les choisir conformément à quelques lois de mécanique et de style.

Un autre exemple pris dans l'*Allegro ma non troppo*, final de la sonate *Appassionata* de *Beethoven*, me permettra de montrer l'importance des doigtés.
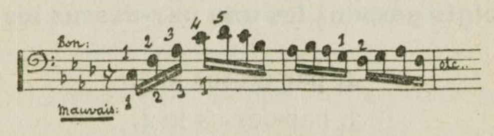


Fig. 52.

1. De Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 305.

La plupart des pianistes se servent du doigté : 1, 2, 3, 1, qui est mauvais, parce que le pouce placé sur le *do* précédant le *ré*, détruit le *coulé* de cette série de 15 notes, il marque un accent qui défigure le trait.

Tandis que le doigté que j'indique figure 52, pouce, deux, trois, quatre, cinq, etc... donne une meilleure sonorité et ne déforme pas l'œuvre de Beethoven.

J'avoue que l'emploi fréquent du quatrième et cinquième doigt, exige d'eux une indépendance très complète et qu'arrivé au *Presto*, après les successions d'accords en *staccato*, pour ne pas ressentir de fatigue, pour redonner ce motif en pleine sonorité, avec brio, et à une allure plus rapide que tout ce qui a précédé il est indispensable d'avoir un annulaire et un auriculaire très exercés. Si le mécanisme est insuffisant il faut s'abstenir de jouer çette œuvre magistrale en public.

Ceci prouve que le doigté nécessité par le style peut quelquefois être beaucoup plus difficile que celui habituellement employé. C'est là une des causes différenciatrices du jeu des pianistes.

C. — **Doigts passant les uns par-dessus les autres.**

4, par-dessus le 5.
3, par-dessus le 4.
3, par-dessus le 5.

Sont généralement le plus employés pour aller d'une

touche blanche à une noire quoique parfois on les utilise pour aller d'une blanche à une blanche conjointe.

S'entraîner à l'aide de l'exercice suivant :

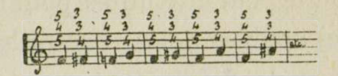


Fig. 53.

Pour la main gauche, commencer sur le *si* naturel, avec le 5e doigt et descendre chromatiquement.

Jouer en notes simples, en sixtes et en octaves.

Cet exercice doit s'appliquer aux gammes en tierces et en sixtes.

Il est indispensable pour avoir un jeu lié.

D. — **Substitutions.**

Les substitutions de doigts, si employées par les organistes, sont à peu de chose près aussi nécessaires aux pianistes qui désirent un jeu très *legato*.

Le piano garde peu longtemps la sonorité et nous devons faire tous nos efforts pour atténuer ce défaut et ne pas, par notre faute, raccourcir encore la durée des vibrations des cordes, en quittant trop tôt la touche.

Nous ne devons pas compter sur la pédale pour suppléer à la tenue des notes, il nous faut obtenir tous les effets uniquement à l'aide des doigts, sinon toujours, au moins durant la plus grande fraction de l'étude. (Voir Pédales, p. 175.)

Les subtitutions de doigts transformant considérablement le jeu, tout pianiste doit s'habituer à les exécuter rapidement et facilement.

Ce genre de doigté peut être utilisé pour les notes simples, ainsi que pour les doubles notes et accords.

Les substitutions de doigts sont souvent indispensables pour lier entre elles des octaves éloignées, on aura soin de tenir une des deux notes afin de donner à l'oreille l'illusion d'une liaison complète.

Dans les passages à plusieurs parties, on ne peut pas non plus tout lier, on est obligé d'employer plusieurs fois de suite le même doigt sur des notes consécutives, dans ce cas, il faut donner un doigté de liaison à une des parties et généralement il est préférable de lier l'extrême aiguë à la main droite et l'extrême grave à la gauche. Les parties intermédiaires étant moins en « dehors », plus dissimulées, l'exécution souffre moins de leur manque de liaison.

E. — **Glissement d'une touche noire à une blanche.**

Le glissement d'une touche noire à une blanche immédiatement au-dessous facilite souvent la liaison. Il peut s'effectuer avec tous les doigts.

F. — **Emploi d'un seul doigt sur deux touches conjointes.**

Dans les accords de cinq notes le pouce peut à lui seul enfoncer deux notes à distance de seconde. Exemple :

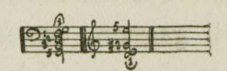


Fig. 54.

Ce doigté permet de frapper facilement des accords exigeant de l'extension et permet aussi pour ceux de quatre notes le repos de l'annulaire.

G. — **Emploi du même doigt pour plusieurs touches conjointes.**

Chopin qui possédait un bon auriculaire a souvent indiqué un doigté de ce genre :
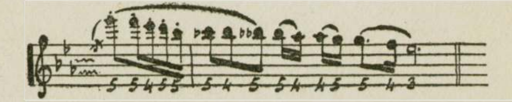


Fig. 55. — Nocturne en *mi* ♭, op. 9, n° 2.

Cette succession de doigts donne la sonorité désirée par Chopin, elle rythme, accentue le trait comme il convient et presque fatalement.

Il faudrait, si l'on voulait s'étendre, consacrer un livre

entier sur le choix des doigts. J'ai cité quelques faits et donné quelques exemples, pour montrer que les plus grands maîtres considéraient les doigtés comme très importants et capables de modifier les sonorités en influant considérablement sur l'effet, le style et l'interprétation.

Non seulement le jeu sera très amélioré si leur choix est judicieusement fait, il gagnera en certitude, en égalité, mais encore on ne sera plus exposé à manquer un trait, la mémoire deviendra plus facile et de plus longue durée.

CHAPITRE IX

LES PÉDALES

DIX-HUITIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

LES PÉDALES

Tous les pianos modernes possèdent deux pédales. Quelques facteurs en ont ajouté une troisième, mais les pianos qui en sont munis étant fort rares, seuls quelques virtuoses ont occasion de s'en servir et peuvent rapidement en connaître le fonctionnement ainsi que les ressources nouvelles mises ainsi à leur disposition.

Avant d'employer les pédales il est nécessaire de connaître leur mécanisme ainsi que les modifications apportées par elles aux différentes sonorités.

Tout le monde sait que les sons du piano s'obtiennent à l'aide d'un marteau — pièce de bois recouverte de plusieurs épaisseurs de peau et de feutre, fixée à un manche de cèdre, — frappant sur des cordes d'acier, fortement tendues.

Afin d'augmenter l'intensité de la sonorité on a pourvu chaque note de trois cordes, accordées à l'unisson, le marteau frappe d'un seul coup sur ces trois cordes. Les vingt-quatre dernières notes de basse font exception à cette règle. Les douze plus graves ont une seule corde et les douze suivantes deux cordes. Ce nombre ne peut être fixé d'une façon absolue, car il varie suivant les différents modèles de piano et selon les facteurs.

Les vingt-huit dernières (graves) sont également d'acier, mais nommées *cordes filées*, parce qu'on enroula autour d'elles un fil de laiton, destiné à en augmenter le diamètre et la densité, de manière à obtenir les sons graves désirés [1].

1. Le nombre de vibrations des cordes est en raison directe de la

Quand après avoir frappé une touche nous la laissons reprendre sa place au niveau des autres, le son s'éteint subitement, les vibrations ayant été interrompues par un petit tampon de feutre, nommé *étouffoir*, qui retombe sur les cordes dès que le doigt laisse remonter la touche.

A. — **Pédale forte.** — La Pédale droite *pédale forte*, commande tous les étouffoirs et si nous l'enfonçons (aucun d'eux n'étant plus en contact avec les cordes) nous pouvons laisser remonter les touches du clavier, sans qu'ils retombent et le son de chaque note continue de vibrer comme si nos doigts étaient restés sur le clavier.

B. — **Sourdine** (pédale douce, céleste). — Le mécanisme de la pédale gauche consiste dans les pianos à queue, et aussi dans les pianos droits de certains facteurs, à déplacer les marteaux soit vers la gauche ou vers la droite, de manière à ce qu'ils ne frappent plus que sur deux cordes, quelquefois une, au lieu de trois, sauf pour les dernières notes graves qui ne possèdent qu'une corde; leur sonorité pourtant est également amoindrie, le choc du marteau ne se produisant plus sur le milieu du feutre, mais sur le côté et mettant en contact avec les cordes un feutre non encore *tassé*.

C'est à ce genre de mécanisme nommé *pédale douce*, que nous devons l'expression : *una corda* (une corde) ou :

racine carrée du poids par lequel elles sont tendues, en raison inverse de leur diamètre et des racines carrées des densités.

due corde (deux cordes) pour indiquer qu'il faut enfoncer la pédale gauche et : *tre corde* (trois cordes) pour l'enlever. D'autres facteurs ont recours à un procédé différent ne consistant plus à déplacer les marteaux, mais à raccourcir leur course en les rapprochant des cordes, la distance étant moins grande, le choc plus faible, la sonorité en est atténuée. On peut obtenir également une diminution graduée, mais le plus souvent la dureté d'enfoncement de la touche est modifiée, le clavier devient plus mou, trop léger sous le doigt, c'est là le grand défaut de ce genre de mécanisme, quelques marques pourtant sont munies d'un système compensateur qui corrige cette diminution de poids.

Il existe enfin un troisième procédé qui a pour effet d'abaisser une barre feutrée entre les cordes et les marteaux. Ce genre de pédale, dite *céleste*, n'est adapté qu'aux pianos droits ou obliques, il est souvent très défectueux parce qu'il modifie les sonorités trop brusquement et trop sensiblement. L'usure n'étant pas partout la même il faut prendre soin de faire remplacer à temps cette bande de feutre si l'on veut éviter une intolérable inégalité de son.

Le mécanisme le meilleur est sans contredit celui déplaçant les marteaux.

C. — **Pédale tonique.** — Depuis quelques années des facteurs de pianos, tant en France qu'à l'étranger, ont imaginé l'adjonction d'une troisième pédale placée entre les deux que tout le monde connaît. Cette dernière sert à

prolonger le son d'une ou plusieurs notes enfoncées immédiatement avant elle. Elle offre cet avantage de ne maintenir immobilisés que les étouffoirs étant levés au moment précis où on a recours à son action. Ce qui permet par conséquent de conserver un ou plusieurs sons déterminés, à l'exclusion des autres, on peut ainsi pendant le prolongement d'une note ou d'un accord faire des gammes en staccato et cela sans qu'il y ait de confusion, ce qui serait fatal avec la pédale forte.

Peu d'instruments possèdent ce nouveau mécanisme, quelques virtuoses ayant seuls occasion de s'en servir. Je me bornerai donc à parler des deux pédales habituelles.

D. — **Position des pieds.** — Les pieds doivent être posés sur les talons de manière à ce qu'ils puissent facilement pivoter pour « prendre » ou quitter la pédale. On enfonce cette dernière à l'aide du bout du pied, franchement, nettement, bien à fond.

Un des meilleurs procédés pour travailler la *pédale forte* consiste à jouer mains séparées, le plus généralement main gauche seule, en comptant à haute voix.

EMPLOI DES PÉDALES

E. — **Pédale forte.** — Pouvant être employée pour :

Prolonger le son.

Lier et fondre entre elles une succession de notes.

Renforcer la sonorité.

F. — **Prolongation du son**. — Pour conserver les vibrations d'une note de basse, la main étant obligée de se déplacer et conséquemment de quitter la touche.

Nombreuses sont les personnes s'imaginant à tort que cette pédale ne doit être utilisée que pour augmenter la puissance sonore. C'est là une grosse erreur, car on a souvent besoin de son concours, dans les passages très *pianissimo*.

Nous verrons plus loin comment l'on peut obtenir de beaux effets par le secours simultané des deux pédales.

Employée seule, elle augmente considérablement la richesse du jeu, à condition de savoir *où la mettre*, et surtout de l'*enlever* à temps. Les pianistes sans valeur en font le plus souvent un usage aussi inconsidéré qu'abusif, ils prouvent immédiatement leur incapacité et blessent l'oreille des musiciens et des gens de goût.

Il est de beaucoup préférable de s'abstenir de cette ressource que d'y faire appel maladroitement ou pour cacher certains défauts d'*égalité de doigts* ou de manque de liaison.

Non seulement l'art de se servir de la *pédale forte*, nécessite une connaissance des *harmonies*, mais aussi une indépendance musculaire et rythmique parfois très difficile à posséder.

Nous avons vu précédemment[1] combien nos muscles sont

1. Chapitre III. L'indépendance musculaire, p. 23.

naturellement dépendant les uns des autres, ce qui fait qu'il est difficile d'exécuter des mouvements en nombre pair avec une main et impair avec l'autre, d'attaquer le clavier après le temps, de marquer des contre-rythmes (contre-temps). Avec l'emploi de la pédale surgit une difficulté nouvelle : l'*indépendance des pieds.*

Beaucoup de pianistes médiocres enfoncent la pédale forte sur tous les premiers temps, par habitude de marquer la mesure, ou encore ne peuvent pas la quitter assez promptement.

Le plus souvent il est nécessaire de *relever le pied* au moment précis où on *frappe un accord*, c'est-à-dire d'enlever la pédale sur le temps fort et de la remettre sitôt après. Bien d'autres cas analogues ou différents nécessitent une étude spéciale pour acquérir, en même temps que la rapidité des mouvements, leur complète indépendance, et ceci jusqu'au jour où l'*acte réflexe a remplacé totalement l'acte réfléchi.*

On peut se servir de la *pédale forte* pour soutenir les notes faisant partie d'une même harmonie en ayant soin de ne pas la mélanger à la suivante.

Si on ne possède aucune connaissance sur la constitution des accords il faudra, pour guider son choix, ne mettre la pédale que sur les successions de notes qui, étant plaquées, ne produisent aucune discordance. Ce qui ne veut pas dire qu'à tous ces endroits il faudra nécessairement lever les *étouffoirs,* mais seulement que cela sera possible.
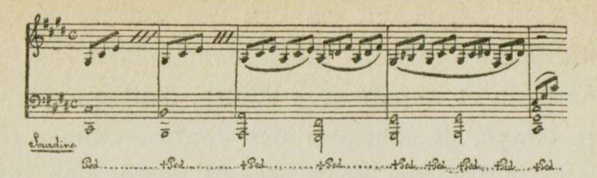


Fig. 56. — Adagio de la sonate en *ut* ♯ de Beethoven, op. 27, n° 2.

Harmonies des mesures ci-dessus.
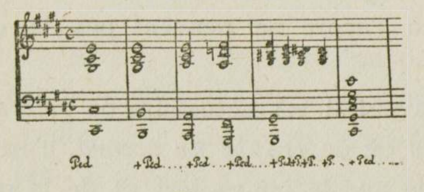


Fig. 57.

Cet exemple tiré de la sonate en ut ♯ de Beethoven (dite Clair de lune) est des plus typiques.

1re mesure : La même harmonie se prolonge durant toute la *1re mesure*.

2e mesure : L'accord change sur la *2e mesure*, relever la pédale exactement sur le 1er temps de cette 2e mesure afin que s'étouffe complètement le *do* de basse de la 1re mesure, la renfoncer de suite après avoir frappé le *si* de basse et la garder pendant toute la mesure.

3e mesure : Soulever le pied en même temps que l'on joue le *la* de basse et l'abaisser aussitôt, l'harmonie changeant sur le 3e temps, relever la pédale au *fa* de la basse et la renfoncer de suite.

4ᵉ mesure : Les accords sont différents sur chaque temps, il faudra donc enlever la pédale sur chacun d'eux afin qu'aucune note appartenant à une harmonie ne *bave* sur la suivante.

On remarquera que l'étoile (+) indiquant le relèvement du pied est toujours placée *sur le temps*, c'est en effet au moment précis où on enfonce les notes du nouvel accord que le bout du pied doit se soulever, afin que s'éteignent complètement toutes les notes précédentes. Toutes confusions de sonorités seront ainsi évitées et il n'y aura aucune interruption de son, l'accord nouveau étant frappé exactement au moment où le précédent cesse de vibrer.

L'Adagio de la sonate en ut ♯ que je donne comme exemple, est particulièrement favorable pour étudier la manœuvre des pédales.

J'en profiterai pour rectifier une faute de compréhension que j'ai souvent constatée : Beethoven a écrit en première page : *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimente e senza sordini.* Ce qui ne veut pas dire de jouer ce morceau très délicatement et *sans pédale* mais : *senza sordini* SANS ÉTOUFFOIRS, *étouffoirs levés*, par conséquent AVEC PÉDALE FORTE.

Beethoven indique l'emploi de la *pédale forte* par *Senza sordine* et quand il met : *Con sordini* (avec étouffoirs), il faut donc *ne plus* employer la *pédale forte*.

Cet *Adagio* est également bien choisi pour démontrer que la *Sourdine* peut être utilisée conjointement avec la

Pédale forte et prouve que l'usage de cette dernière, n'est pas uniquement réservé aux *Fortissimo*, mais est souvent d'un bel effet dans les *Pianissimo*.

G. — **Liaison.** — Pour faciliter la liaison d'accords ou d'octaves quand les substitutions de doigts sont insuffisantes ou impossibles.

H. — **Accent.** — Elle peut aussi aider à donner un accent sur un accord ou sur une note, les étouffoirs étant levés, les *vibrations sympathiques* (voir Résonances, page 185) venant s'ajouter à celles des cordes frappées.

I. — **Renforcement de la sonorité.** — Toutes les cordes vibrant, les *vibrations sympathiques* (phénomène de résonance) s'ajoutant aux autres, la puissance sonore en est fatalement considérablement augmentée.

J. — **Trilles.** — Afin de les rendre plus brillants et plus fondus.

K. — **Notes aiguës.** — Les notes de l'extrême aigu, les dix-sept dernières (environ), quoique n'étant pas munies d'étouffoirs, gagneront en puissance si on a recours à l'emploi de la pédale. L'effet sera bon, même sur des gammes, si toutefois les notes jouées dans le médium ou le grave ne s'opposent pas à son usage.

De nombreux cas exceptionnels permettent ou nécessitent l'aide de la pédale, on ne peut mieux faire pour se docu-

menter à ce sujet que de consulter le très complet traité de *Georges Falkenberg* : « *Les Pédales du piano*, ouvrage théorique et pratique contenant 170 exemples tirés des œuvres des compositeurs classiques et contemporains ». On y trouvera toute une foule d'indications des plus précieuses.

L. — **Résonances**. — *Se mettre en garde contre le phénomène des résonances.*

Il n'est pas toujours nécessaire qu'une corde soit frappée pour qu'elle fasse entendre ses vibrations. *M. Monod* (professeur au Conservatoire de Genève) l'a fort bien expliqué dans un opuscule ayant pour titre : *La Sonorité du piano.*

« La pédale « forte » en relevant à la fois tous les étouffoirs amplifie ainsi les sons des cordes frappées :

« 1° Des vibrations de toutes les cordes correspondant à leurs sons secondaires (harmoniques ou sons de combinaisons d'Helmholtz).

« 2° Des vibrations partielles de toutes les cordes dont les sons principaux sont les harmoniques [1]. »

Enfoncez (sans les faire résonner) cinq notes graves et tenez les avec la main gauche, exécutez avec la droite une gamme chromatique, *fortissimo*, cette main ayant quitté le clavier vous entendrez un bruit confus résultant des vibrations de la gamme que vous avez jouée.

Renouvelez l'expérience d'une autre manière :

Maintenez simplement une note enfoncée (sans la jouer)

1. Monod, *La Sonorité du piano*, p. 6.

et frappez fortement son octave supérieure, quittez cette dernière et vous percevrez distinctement la sonorité de l'octave.

Il est donc prudent de se méfier de ces vibrations par influence, par sympathie. (Voir Lavignac, *La Musique et les musiciens*, Étude du son musical, page 39.)

On voit par ce qui précède que la *Pédale forte*, levant tous les étouffoirs, non seulement il en résulte une prolongation des vibrations des cordes frappées, mais aussi que d'autres ne l'ayant pas été viennent joindre leur voix. Ce qui produira quelquefois un bel effet, un enrichissement des sons, mais, si l'endroit est mal choisi, occasionnera un résultat désastreux, un bourdonnement confus ou faux, un charivari détestable qui salira l'interprétation et gâchera tout.

Si cette pédale permet d'estomper légèrement le contour d'un trait et de lui donner une certaine poésie, elle fait perdre souvent la netteté si recherchée.

L'usage de la pédale varie beaucoup suivant l'instrument, la grandeur de la salle et la virtuosité de l'exécutant.

L'indépendance des muscles, leur rapidité de mouvement, le degré de force des doigts, l'extension de la main sont autant de facteurs venant varier le plus ou moins de fréquence de son emploi.

M. *Falkenberg* nous dit[1] : « avoir entendu *Nicolas Rubinstein* exécutant dans la salle du Trocadéro la *Berceuse*

1. Falkenberg, *Les Pédales du piano*, p. 81.

de Chopin sans quitter la pédale, même lorsque la main droite venait, dans le médium du piano, jouer des traits diatoniques ou chromatiques ; l'effet n'était aucunement mauvais. »

Nul doute, que cela soit dû à la dimension considérable de cette salle et que Rubinstein jouant dans un salon n'aurait pu se permettre pareille exception.

— La fabrication des pianos ayant évolué il est des morceaux anciens qui ne comportent plus la pédale et qui perdraient toute leur saveur si on y avait recours.

On ne devra en faire usage qu'avec beaucoup de circonspection et de ménagement, pour les œuvres de : *Couperin, Rameau*, *J.-S. Bach*, *Haëndel*, *P.-E. Bach*, *Haydn, Mozart*, *Clementi*, *Beethoven*, (première époque), la plupart des œuvres de ces auteurs gagneront à être jouées *sans* pédale.

Au contraire la musique composée par : *Weber, Schubert, Mendelssohn* et enfin principalement *Chopin, Schumann*, *Liszt, et les modernes* nécessite souvent son concours.

M. — **Mauvais emploi de la pédale forte**, son intervention est mauvaise :

1° *Sur les notes se succédant diatoniquement ou chromatiquement* (le trille peut faire exception à cette règle).

2° *Sur les gammes ou fragments de gammes.*

3° *Sur deux harmonies (accords) différentes.*

4° *Sur deux accords plaqués ou arpégés dont les notes ne*

peuvent être frappées ensemble sans produire une discordance.

5° *Il est souvent préférable de ne pas la garder durant le prolongement d'une même harmonie, pour éviter de faire résonner simultanément les notes successives du chant ou d'une autre partie.*

6° *Ne pas seulement s'inquiéter de la partie qui est le plus en évidence, mais aussi de toutes celles constituant le passage pouvant susciter l'emploi de cette pédale.*

N. — **Sourdine, Pédale douce, Petite Pédale ou Céleste.**

L'action de cette Pédale étant de *diminuer la sonorité*, elle ne peut amener d'aussi graves inconvénients que la *Pédale Forte*.

Il conviendra pourtant de ne pas en user inconsidérément.

En principe, tous les effets de douceur sont réalisables avec les doigts, la *sourdine* exagère les *dolce* et les facilite.

« *Chopin* disait à ses élèves : Apprenez à diminuer sans le secours de la Pédale, vous la mettrez après[1]. »

La force des doigts, leur légèreté et la sonorité de l'instrument régleront souvent son usage.

On peut l'enfoncer en même temps que la *Pédale Forte* et la laisser ainsi durant plusieurs mesures consécutives. Il

1. Fischbacher, *Conseils aux Jeunes Pianistes*, p. 39.

n'y a pas à redouter, comme pour la droite, l'inconvénient de brouiller les sons. Le sentiment musical guidera suffisamment tout pianiste un peu avancé.

Se rappeler pourtant que les effets octroyés par les *Pédales* seront d'autant plus sensibles qu'ils auront été prudemment et habilement ménagés.

Imitons les artistes peintres, qui après avoir dessiné une figure au crayon noir, sur du papier teinté, marquent quelques lumières avec du crayon blanc. Ce dernier judicieusement appliqué, ils obtiennent beaucoup plus d'illusion de relief, d'intensité dans la relativité des valeurs. Si au contraire la feuille en est immodérément surchargée, le dessin prend un aspect lourd qui le prive de tout effet.

Savoir réserver l'intervention des pédales équivaut presque à savoir s'en servir.



CHAPITRE X

LA MÉMOIRE

La mémoire étant une propriété primordiale du protoplasma des cellules nerveuses corticales, de même que la contractibilité est une propriété primordiale du protoplasma des fibres musculaires peut, comme la puissance des muscles, se fortifier par l'exercice.

La force de la mémoire étant proportionnelle à la somme d'attention dépensée, on devra rechercher les moyens capables de river *l'attention*, de la prolonger, de lui donner son maximum d'activité, de créer une *habitude de l'attention* afin de la rendre plus ferme et plus docile.

Un travail — que j'appellerai négatif — par opposition à celui ci-dessus, consistera en une puissance répressive, empêchant l'envahissement de pensées étrangères, refoulant de l'esprit tout un kaléidoscope de sensations, d'impressions qui sans discontinuité se pressent et se bousculent en notre cerveau.

Au point de vue *Éducatif*, il est de toute évidence que l'effort mnémonique entraîne à une discipline mentale de l'ordre le plus élevé. Je n'essaierai pas, dans ce court chapitre, d'en démontrer les nombreux avantages au point de vue musical et pédagogique, la nécessité de jouer par cœur étant bien comprise actuellement par tous les musiciens.

Jouer en public sans musique n'est qu'une coquetterie d'artiste ou de virtuose, mais il est nécessaire de savoir le morceau que l'on joue en public « par cœur » ce qui n'empêche pas d'avoir la musique sur le pupitre, mais on est à l'abri des accidents de pages mal tournées, et on a plus de liberté et de quiétude dans le jeu.

J'ai souvent entendu des parents se plaindre de ce que leurs enfants ne pouvaient jouer sans musique, pourtant je dois dire que jusqu'à ce jour je n'ai pas eu un seul élève qui ne soit capable de jouer par cœur les œuvres qu'il a travaillées selon mes indications. J'ai eu des élèves de tous âges; plusieurs étaient affligés d'une mémoire musicale absolument rebelle, n'ayant jamais été capables de jouer quoi que ce soit en public sans leur cahier; or tous, sans exception, ont obtenu des résultats des plus sérieux. Que ces progrès soient réalisables chez des enfants cela peut paraître, *a priori*, moins difficile que chez des personnes d'un âge moyen. Ici encore je citerai des observations faites par moi-même sur des élèves de trente à cinquante ans; parmi ces derniers plusieurs n'ayant jamais pu jouer la moindre chose sans leur musique, d'autres ayant commencé l'étude du piano à

trente ans passés. Il résulte de ces observations que la difficulté n'est pas sensiblement plus grande chez ces derniers que chez les enfants; s'ils n'ont pas un cerveau aussi neuf sur lequel les empreintes soient aussi vives et aussi rapidement enregistrées, par contre ils possèdent des facultés de raisonnement et de compréhension qui viennent suppléer aux qualités de la jeunesse.

Marmontel, écrit : « C'est au début de l'étude qu'il faut exercer la mémoire des élèves[1]. »

Plus loin : « La mémoire est un don naturel, dont rien ne pourrait suppléer à la complète défaillance; mais un exercice journalier l'affermit, l'étend, lui fait accomplir de sérieux progrès. — Il existe certaines mémoires rebelles que le travail le plus opiniâtre ne peut assouplir ni dompter. »

Tout en rendant hommage au très illustre maître je ne puis accepter sa dernière proposition. J'ai eu parmi mes élèves de ces mémoires rebelles, auxquelles un travail opiniâtre n'avait pu donner aucun résultat sensible et j'estime que l'insuccès n'était dû qu'à une étude non adéquate à leurs facultés; cette mémoire, qui semblait inexistante, leur permettant actuellement de jouer sans musique.

Évidemment, il y a des infirmes incapables de fixer leur pensée; il y a des maladies de l'attention. Certaines personnes sont affligées d'une sorte d'incapacité mentale qui les empêche de se rendre maîtresses d'un sujet d'étude quelcon-

1. *Conseils d'un Professeur*, p. 86.

que; mais tout individu sain peut, grâce à un effort persévérant, acquérir de la mémoire, la développer et la fortifier, à condition pourtant que la méthode de travail soit modifiée suivant les facultés du sujet, suivant ses aptitudes et le but poursuivi.

Les facteurs de la mémoire sont au nombre de *sept* :

DIX-NEUVIÈME TABLEAU SYNOPTIQUE

		Pages.
L'ATTENTION	**1. Visuel** . . .	194
	2. Tactile. . .	196
	3. Musculaire.	196
	4. Nominatif .	197
	5. Analytique.	197
	6. Rythmique.	198
	7. Auditif . .	199

Ces sept facteurs concourant à l'impression en notre cerveau sont plus ou moins naturellement développés suivant les élèves. Certains possèdent une *mémoire visuelle* des plus vives et une *mémoire auditive* si embryonnaire qu'elle semble ne pas exister. D'autres, au contraire, pourront se servir utilement de la *mémoire auditive* et auront une *mémoire visuelle* à peu près inutilisable.

Il est nécessaire d'exercer tous ces facteurs; on devra, suivant les facilités naturelles, s'occuper plus particulièrement de l'un ou de l'autre, mais tous concourent à la puissance de l'empreinte, aucun ne devra être négligé. Chacun apportera son renforcement d'impression qui aidera à la promptitude du rappel et à sa netteté.

La **mémoire visuelle** est certainement une des plus précieuses pour les pianistes, une des plus musicales et aussi des plus répandues.

L'œil photographie en quelque sorte les pages de musique; en relisant plusieurs fois l'œuvre à retenir, l'impression, faible d'abord, se renforce, l'on revoit ensuite mentalement les notes, les doigtés, les indications imprimées ou écrites.

On a une preuve de cette mémoire dans la difficulté que certaines personnes éprouvent à jouer, ayant sur le pupitre un morceau différemment gravé. Ces personnes, jouant à peu près bien en regardant *leur* musique, joueront la même œuvre très difficilement et très irrégulièrement en la lisant dans une autre édition. Plusieurs notes écrites en clef de *fa* dans un fascicule, l'étant en clef de *sol* dans l'autre, certaines mesures écrites largement dans une édition étant très serrées dans celle qu'on leur présente, feront que les yeux, habitués à voir des dessins et ne les retrouvant plus identiquement pareils, seront obligés de se livrer à un nouvel effort de lecture qui occasionnera presque autant de mal qu'un déchiffrage nouveau.

Si un passage est très rebelle à se fixer dans la mémoire on peut avoir recours au crayon de couleur. Il suffit parfois du souvenir d'un doigté ou du nom d'une note ou de celui d'un accord, pour aider le rappel de plusieurs pages ou pour empêcher une erreur dans les morceaux où le même thème revient dans une tonalité différente. Un seul accord, s'il est fautif, peut être la cause d'une mauvaise reprise. Après avoir écrit inutilement une indication avec un crayon noir il sera souvent profitable de le noter à nouveau à l'aide d'un crayon *rouge* ou *bleu*. On fait ainsi appel à la participation d'un autre facteur visuel.

Les *muscles de l'œil* peuvent, comme tous les autres muscles d'ailleurs, par adaptation, acquérir la *mémoire des formes* et la *rétine* la *mémoire des couleurs*. Ces deux mémoires n'échappent pas à la loi commune et se fortifient par l'exercice.

On voit de suite le parti que l'on peut tirer de ces différentes facultés. Au point de vue travail, il serait parfois excellent d'habituer les élèves à lire leur morceau en plusieurs éditions gravées différemment, ce qui les obligerait à un renouvellement d'attention. Au point de vue *mnémonique*, il sera préférable de conserver la même édition, afin que chaque lecture présente aux yeux les mêmes images, qui viendront renforcer l'impression première, tout comme un stylet repassant plusieurs fois dans le même sillon et augmentant la profondeur à chacun de ses voyages.

La **mémoire tactile** et **musculaire** elle aussi est des plus importante, des plus utile. C'est grâce à elle que nous sommes capables de jouer ces traits rapides dont nous ne pourrions dire ni même penser les notes avec assez de promptitude. Bien souvent aussi quand les autres facteurs, pour une cause quelconque, nous font subitement défaut, la mémoire tactile-musculaire *polygonale* nous vient en aide et les doigts continuent de jouer, tandis que notre esprit est occupé ailleurs. C'est cette mémoire si précieuse qui est cause en partie de la répugnance qu'éprouvent les instrumentistes à jouer sur un autre instrument que le leur, et l'histoire anecdotique de ce jeune homme disant : — Je savais jouer de la flûte, je connaissais plusieurs morceaux, mais j'ai perdu mon instrument et je ne sais pas jouer sur les autres, ce qui fait que je suis obligé de réapprendre sur ma nouvelle flûte — n'est pas dépourvue de toute vérité. Combien nombreux sont les pianistes qui éprouvent une gêne des plus sensibles quand il leur faut jouer sur un instrument qu'ils ne connaissent pas. *Pepito Arriola,* qui à l'âge de trois ans improvisait merveilleusement, paraît-il, et jouait des œuvres difficiles, ne pouvait le faire que sur *son* piano, qui était atrocement mauvais[1]. Il est évident que la principale cause, sinon l'unique, était cette faculté de *mémoire tactile et musculaire,* mémoire de la force variable dépensée

1. Observation faite par le Dr Richet en 1901. Pepito Arriola avait neuf ans en 1905 et possédait un talent de vrai virtuose, habitait à Leipzig.

pour produire l'enfoncement des touches, mémoire des contacts, de l'écartement des doigts, des distances. Cette mémoire est des plus précieuses, c'est grâce à elle que les centres psychiques peuvent se dégager, s'occuper à autre chose tandis que les centres polygonaux, automatiquement refont les mouvements qu'ils ont déjà faits, dont l'empreinte est prise.

Le quatrième facteur : **mémoire nominative**, est généralement peu utilisé, ce qui est un tort, car il peut rendre de très sérieux services. Je l'emploierais de préférence pour les passages rebelles, pour les fragments qui se fixent difficilement. C'est la *mémoire du nom de la note*. En disant les notes à haute voix, en même temps qu'on joue sur l'instrument, on développe la mémoire des muscles *phonateurs,* de tous ceux concourant à la phonation, qui sont nombreux et naturellement exercés. Il suffira parfois du souvenir du nom d'une note pour qu'aussitôt le mécanisme mnémonique se déroule avec une impulsion nouvelle, le nom des notes aidant à franchir le passage difficilement retenu. Solfier en étudiant ces quelques fragments récalcitrants développera aussi par contre-coup la *mémoire auditive.*

Le **mémoire analytique** sera d'autant plus profitable et utilisable que les connaissances musicales seront complètes. Si l'on peut analyser les accords, les coupes harmoniques, mélodiques, cela sera un précieux appoint. Si les éléments d'harmonie font défaut, on se contentera d'observer, de

comparer les mesures entre elles, on verra qu'il y a un mouvement de croches continu durant plusieurs mesures, que la même basse revient quatre, cinq ou six fois, que le déplacement des doigts ou des avant-bras sont presque nuls ou considérables, que la tonalité ou la modalité persistent ou varient, etc... Tout ce qui fixera l'*attention* sera utile. Cette *mémoire analytique* agit beaucoup comme un renforçateur de toutes les autres.

Le facteur **rythmique** n'est pas positivement un nouveau facteur, il se trouve déjà très puissant dans la *mémoire tactile et musculaire,* voire même *nominative* et *visuelle.*

On retient généralement plus facilement les rythmes précis et originaux; le rythme si puissant en musique, générateur de cet art — oserai-je dire — est senti par toutes les natures, même par les plus grossièrement douées. Expliquer la *mémoire rythmique* demanderait des développements que je ne puis me permettre ici; il me suffira de dire qu'il est de toute première nécessité de travailler spécialement l'*indépendance des muscles,* indépendance des doigts, des mains, des avant-bras, des bras, des jambes et des pieds, indépendance rythmique : augmenter dans l'étude le mouvement utile et supprimer les associations des mouvements inutiles. Plus les impressions seront obtenues par le travail d'*indépendance,* grâce à un effort d'*immobilité*, mieux se localiseront les œuvres musicales. J'ai montré dans le chapitre traitant de *l'indépendance mus-*

culaire la nécessité absolue de faire ce travail spécial qui donne des résultats considérables dans un temps relativement restreint.

Je termine par la **mémoire auditive**, non pas que je la considère comme peu utile ou négligeable, mais simplement parce qu'on est porté à lui attribuer un rôle beaucoup trop prépondérant. Cette mémoire est plus *corrective* qu'*impulsive;* elle sera d'un plus grand secours pour les instruments n'émettant généralement qu'un son à la fois, n'ayant à jouer qu'une ligne mélodique. Son efficacité, quoique très appréciable, sera moindre pour les instruments à clavier, pour les instruments polyphoniques.

Chacune des mémoires : *visuelle*, *tactile*, *musculaire, nominative, analytique, rythmique, auditive,* apportant son appoint, il résultera de leur ensemble un grand renforcement de la mémoire totale, si l'on sait tirer profit de chacun de ces facteurs. On devra les exercer séparément, de diverses manières, afin de faire une *empreinte nette, puissante* et *persistante*.

Dans un des chapitres précédents (p. 12), traitant de la *Durée de l'étude*, j'ai insisté sur la nécessité de dépenser une forte somme d'*attention* pour obtenir de sérieux progrès avec un *minimum* d'étude. Je dois terminer ce chapitre sur la mémoire en insistant également sur la nécessité absolue de dépenser une forte *attention* — sans elle il ne peut y avoir de mémoire.

L'*attention* renforcée, dirigée, maintenue, alliée à la puissance répressive de toute pensée étrangère envahissante, jointe à un travail régulier et répété autant que possible aux mêmes heures, entretiendra le fonctionnement régulier des centres psychiques supérieurs et des centres polygonaux; une *coordination motrice*, une *conscience des mouvements*, un *mécanisme basé sur l'indépendanee des muscles*, conservera et développera la mémoire.

Des exercices purement mécaniques ainsi basés faciliteront le réveil des œuvres apprises; le mécanisme étant en bon état n'entrave pas le libre déroulement de la mémoire.

Par un travail conscient et attentif, on ravive les empreintes, on les fortifie chaque jour, c'est en quelque sorte un dressage des centres supérieurs et des centres inférieurs, entraînant un circuit plus rapide et dépourvu d'arrêt en cours de route. Un travail pianistique *bien fait doit être suivi de mémoire;* on doit arriver — *si l'on sait travailler* — à ne presque plus être obligé de faire une étude spéciale pour le « par cœur », la mémoire devant être naturellement la *résultante* d'une *bonne étude.*

CHAPITRE XI

L'INTERPRÉTATION

Pour bien interpréter une œuvre musicale, il est nécessaire de posséder quelques notions d'harmonie et de contrepoint. J'estime même qu'il est utile de « composer » un peu soi-même, ou tout au moins de savoir comment l'on compose et ce qu'est l'inspiration.

Afin de transmettre aux auditeurs la pensée d'un maître, il est indispensable de la comprendre. L'exécutant parfait, ne doit pas être simplement comparable aux disques phonographiques, qui ayant enregistré des vibrations, les transmettent mécaniquement au public.

L'interprète doit être plus qu'une machine, qu'un rouage inconscient. Son œuvre, — *à lui*, — consiste à recréer celle du compositeur et c'est là ce qui différencie le jeu des pianistes de celui des appareils automatiques, pourtant si perfectionnés, que l'industrie s'efforce de répandre depuis quelques années. C'est là aussi ce qui différencie les

pianistes entre eux et fait que le même morceau joué par plusieurs *artistes*, prend des aspects parfois si différents.

Qu'est-ce donc que l'inspiration? Quel est son mécanisme, sa genèse?

Avoir la prétention de résoudre d'aussi complexes problèmes serait vraiment faire preuve d'une grande naïveté. Tout ce que l'on peut raisonnablement tenter, c'est de jeter un peu de lumière dans cet inconnu, en évitant de masquer son ignorance avec des mots ou des phrases qui n'expliquent rien, tels que : C'est un quelque chose qui dépasse l'entendement, un don de la nature, un reflet de la divinité, etc...

Essayant de n'employer que des mots compréhensibles et significatifs, je dirai donc :

L'inspiration se manifeste lors d'une puissante vibration de l'être.

Nous réagissons à la *joie* (plaisir), et à la *douleur* (peine).

Telles sont les deux affections primordiales des hommes, toutes celles qui en découlent n'en sont que des différenciations.

Toutes les *passions* qui nous agitent, les *sentiments* et les *sensations* qui nous émeuvent, peuvent être des facteurs d'inspirations.

La nature contient toutes nos joies et toutes nos peines.

Une lande aride, désolée, disposera par influence, par ambiancement, notre intimité autrement qu'une prairie toute

fleurie, égayée par les chants et les rondes de filles gracieuses.

Le premier paysage m'inspirera une mélopée grise, sans éclat, monotone ou déchirée par quelques cris d'impuissance, devant l'inexorable marche mécanique de la nature indifférente; le second paysage, à la Corot, *m'accordera* tout différemment, et de la disposition générale de mon être s'égerbera une mélodie au rythme léger, aux sonorités claires et limpides.

La faculté d'inspiration est proportionnelle au degré d'aptitude à vibrer à l'unisson des phénomènes extérieurs ou intérieurs qui nous émeuvent, unie à la faculté de transmuter en sonorité les émotions ressenties.

L'inspiration est résultante d'une sensation ou d'une émotion présente ou passée. Il faut un choc pour que l'étincelle jaillisse de la pierre.

L'émotion par le même phénomène variera en intensité et en forme, suivant l'humain qui vibrera par elle.

La différenciation est infinie, l'organisation de chaque artiste, l'atavisme qu'il subit, l'existence qu'il a vécue, l'accumulation des sensations diverses, le milieu où il s'agite, sont autant de causes différenciatrices.

Nous pouvons voir une transformation d'infini, dans ce mécanisme de l'inspiration : Le même phénomène impressionnera différemment les individualités présentes, et chacune d'elles, transmutant ce phénomène en sonorités, il en résultera un nombre de « compositions » musicales qui,

quoique issues d'une même excitation, seront différentes, modifiées, par leur passage dans des organismes distinctifs. Chacune de ces œuvres musicales, à son tour, étant écoutée par de nombreux auditeurs, éveillera chez chacun d'eux des sensations, des pensées, des émotions différentes et adéquates à leur être psychologique et moral.

Quelle que soit l'émotion ressentie, son intensité, sa forme, c'est elle qui sera le choc faisant jaillir l'étincelle de *l'inspiration*.

Suivant l'organisme récepteur, éclora de cette transmutation une œuvre picturale, musicale, littéraire ou autre. Tel artiste, s'il est un *visuel,* transmettra aux humains cette vibration dont il fut impressionné, au moyen du « dessin », du « modelage », de la « couleur » ; tel autre, aura recours aux « ondes sonores », s'il est un *auditif*, chacun suivant son tempérament et ses connaissances.

Certains, dont les facultés sont moins nettement établies, ou la science plus imparfaite, éprouvent le besoin de faire des incursions dans un art voisin du leur, ce qui, le plus souvent est une preuve d'impuissance, une preuve du manque d'indépendance de leurs centres sensitifs; il semble que les faisceaux nerveux particuliers à ces centres, aient des houpes terminales dont les fibrilles se croisent, s'entremêlent et se mettent à vibrer par contact, par sympathie, par manque d'indépendance. Il en est de même des doigts d'un pianiste sans talent, sans « mécanisme », qui voulant lever l'annulaire ne peut immobiliser les doigts voisins.

De même, pour l'artiste créateur, existe cette dépendance native, dont le travail, la pensée, l'effort conscient, l'éducation, triomphent plus ou moins, suivant les facultés naturelles et l'intelligence qu'il apporte à son travail.

C'est alors qu'apparaît l'indispensabilité de la technique, du *métier* nécessaire à la cristallisation tangible de l'impression d'art.

De cette sensation rapide, de cet éclair de vie, la technique s'empare, elle l'enserre en ses griffes; le degré de talent fera la force de ce filet, dont le pêcheur sera l'artiste.

Plus le *métier* (la technique), sera complet, moins on le verra, plus les moyens employés seront invisibles et mieux se dégagera et se transmettra l'émotion.

Le talent est l'esclave des efforts qu'il coûte; comme l'esclave, il doit beaucoup faire et se cacher toujours.

C'est la science du « métier », — solfège, harmonie, contre-point, connaissance des timbres, de l'étendue et des moyens de chaque instrument, — qui permettra au musicien de placer en bon ordre les signes des notes sur les lignes tracées.

Personne ne niera qu'il soit indispensable de connaître l'écriture musicale — la notation — pour transcrire une mélodie; la musique est un langage qui n'échappe pas aux lois communes; de même, je ne pourrais écrire un poème en langue allemande si je n'entendais que le français, de même — un homme ne pourra — si *artiste* soit-il, écrire une phrase musicale s'il ignore les signes dont se servent

les musiciens. Il lui faudra de toute nécessité connaître le système de notation, les valeurs, leur relativité, tout ce qui s'ensuit et plus il aura de science, plus il sera susceptible de mettre sur le papier le reflet, la copie, de ce qui flamba dans son être intime.

Par l'écriture il faudra prolonger cette sensation, qui fut si courte, si fugitive, mais dont l'empreinte est en nous; la technique, le travail chaque jour recommencé seront les armes qui pourront secourir l'artiste dans cette lutte acharnée; pas à pas, il lui faudra vaincre, l'effort succédant à l'effort, les reculs survenant parfois mais devant être courageusement surmontés; avec héroïsme, il poursuivra son œuvre créatrice.

Balzac dit fort bien dans la *Cousine Bette* : « *Produire! accoucher! élever laborieusement l'enfant*, le coucher gorgé de lait tous les soirs, l'embrasser tous les matins avec le cœur inépuisé de la mère, le lécher sale, le vêtir cent fois des plus belles jaquettes qu'il déchire incessamment; mais ne pas se rebuter des convulsions de cette folle vie et en faire le chef-d'œuvre animé qui parle à tous les regards en sculpture, à toutes les intelligences en littérature, à tous les cœurs en musique; c'est l'exécution et ses travaux.

« Cette habitude de la création, cet amour infatigable de la maternité qui fait la mère enfin, cette maternité cérébrale si difficile à conquérir, se perd avec une facilité prodigieuse. L'inspiration c'est l'occasion du génie. Elle court, non pas

sur un rasoir, elle est dans les airs et s'envole avec la défiance des corbeaux, elle n'a pas d'écharpe par où le poète la puisse prendre, sa chevelure est une flamme, elle se sauve comme ces beaux flamants blancs ou roses le désespoir des chasseurs. Aussi, le travail est-il une lutte lassante que redoutent et que chérissent les belles et puissantes organisations, qui souvent s'y brisent.

« L'artiste est semblable à ces amoureux de féeries, qui, pour obtenir leurs princesses, combattaient des enchantements sans cesse renaissants[1]. »

Si l'on a vibré réellement, si l'on possède avec les connaissances indispensables le courage à toute épreuve, on pourra, seulement alors, créer une œuvre vraie, sincère, qui sera l'expression de l'émotion ressentie.

Plus l'écriture sera la fidèle esclave de l'inspiration, mieux le lecteur, l'auditeur, seront susceptibles de vibrer à l'unisson de l'auteur.

De grands artistes eux-mêmes se sont parfois laissé influencer par l'*automatisme de la technique* et ils ont produit des œuvres d'une habileté prodigieuse, mais desquelles toute inspiration était absente. De même de grands virtuoses laissent agir leurs centres polygonaux inférieurs, leurs doigts courir sur le clavier et font entendre des torrents de notes sans penser à faire *de la musique*.

De même aussi des natures qui ne sont pas douées, mais

1. Balzac, *La Cousine Bette*, p. 269.

auxquelles on apprend le *métier*, inondent la terre de productions sans vie, parfaites en tant que technique, mais absolument étrangères à ce qui mérite le titre d'*œuvre d'Art*.

L'inspiration devra toujours présider à l'élaboration.

Avant tout : VIBRER.

Posséder ensuite un *organisme* enregistreur et transmetteur (transformateur) qui, subissant une émotion, la puisse transmuter mentalement en une image visuelle, auditive ou intellectuelle.

Posséder aussi une *technique,* un métier nécessaire pour opérer la transformation de la *conception* en une *production*.

Avoir enfin le courage de *travailler* avec persévérance, pour trouver l'expression vraie, pour la dégager d'une foule d'inutilités encombrantes et s'approcher ainsi davantage de l'expression la plus juste, susceptible de noter et de transmettre ce que nous avons senti au plus profond de notre être.

Tels sont, selon moi, dégagés de toute spéculation métaphysique, les mystères de l'*Inspiration*. L'interprète qui abordera l'étude des productions d'art, dirigera son travail de telle sorte qu'aucune difficulté de mécanisme ne puisse enrayer le libre développement des pensées et des émotions fixées par le compositeur.

S'il a su mettre en pratique les divers moyens indiqués dans ce volume, il ne sera pas obligé de faire un travail

spécial *des nuances,* car tous ses gestes ayant été exécutés en vue du seul but désirable : reconstitution la plus parfaite et la plus fidèle de la création de l'artiste, les nuances deviendront une *résultante* de l'ensemble de ses efforts.

Il ne commettra pas l'erreur de prendre le *mécanisme* pour le but unique vers lequel tendent toutes les heures passées au piano, mais pour le *moyen* lui permettant de faire oublier le *métier,* pour ne plus voir que le résultat à obtenir : l'*émotion d'art.*

Le seul travail complémentaire, couronnement de tous les autres, consiste à chercher les grands effets, les oppositions, afin de ménager et faire valoir les *forte* et les *pianissimo.* Mais, ici plus que partout ailleurs souvenons-nous qu'il n'y a sur terre que des *relativités.*

Le plus fidèle exécutant sera celui qui recherchera : *non pas quelle interprétation il devra donner au morceau, mais ce qu'a voulu dire l'auteur.*

On doit, avant tout, être certain :

1° De faire exactement les notes marquées.

2° D'observer rigoureusement la mesure.

On croit, trop souvent hélas, que les nuances se cherchent et se trouvent dans l'altération de la mesure ou de la valeur des notes. Cela est une grave erreur et jouer avec rigidité, comme un métronome, en serait une autre.

Weber, dans une lettre au directeur de musique de Leipzig, Praeger, écrit fort justement : *La mesure ne doit pas être comme une meule de moulin tyrannique mais elle doit*

être au morceau de musique ce que le pouls est à la vie de l'homme [1]. »

C'est principalement la musique de *Chopin* que les pianistes défigurent avec le plus d'inconséquence, prouvant ainsi qu'ils ignorent les conseils qu'il s'efforça de donner à ses élèves : « que votre main gauche soit votre maître de chapelle et garde toujours la mesure [1] ». Lui-même l'observait toujours, et c'est là souvent l'unique moyen de faire revivre sa pensée.

Se garder aussi de ne pas exagérer le *Rubato* et comprendre ce que disait *Liszt* à son sujet : « Supposez un arbre que le vent fait ployer. Entre ses feuilles passent les rayons de soleil, et la lumière tremblotante qui en résulte, c'est le Rubato. »

Nul mieux que *Chopin*, n'a possédé cette faculté d'écrire plus exactement ce qui chantait en son être; il passait des heures, des jours, à chercher la *valeur exacte,* — toute son œuvre est là qui le prouve.

Prenons par exemple, le nocturne n° 5, en *fa* ♯ mineur. Voyez les mesures : 12, 13 et 14 : fig. 58.



Fig. 58.

Le choix de ces valeurs diverses prouve suffisamment son désir d'obtenir une exécution fidèle.

1. Keckcynski, Trois conférences faites à Varsovie.

Les nuances devront se chercher dans les modifications des sonorités et non pas dans l'altération des valeurs des notes.

Si le compositeur « sait » écrire, il trace exactement sa pensée; sinon, il ne mérite pas que ceux qui ont laborieusement acquis un bon mécanisme se donnent la peine d'étudier ses balbutiements.

3° Ne pas oublier que le *Rythme* est un des plus puissants moyens d'agir sur l'organisme de l'auditeur. Les natures les plus frustes réagissent à sa puissance. Je ne parle pas seulement du rythme banal, indispensable, que l'on marque sur les temps forts, mais aussi du *grand rythme*, des grandes relativités contenues dans l'œuvre : il est l'essence même de l'art musical.

Tous les phénomènes de la nature : la chaleur, la lumière, les sonorités, ne sont que des vibrations. Leurs qualités respectives varient avec leur rapidité, leur longueur d'onde.

Le rythme aussi est une vibration. Son influence est grande sur l'organisme humain. Les travaux de *Binet* et *Courtier*[1], des docteurs *Guibaud*[2], *Dogiel*[3], *Tarchanoff*,

1. *La vie émotive*, « *influence de la musique sur la respiration, le cœur et la circulation capillaire* », *Revue scientifique*, 1897, n° 1, p. 104.

2. *Contribution à l'étude expérimentale de l'influence de la musique sur la circulation et la respiration*, Thèse de Bordeaux, 1898.

3. *Influence de la musique et des couleurs sur le système nerveux de l'homme et des animaux*, *Annales neurologiques* (*russes*), 1898. Analysé dans la *Revue médicale* du 26 juillet 1898, par E. Margouliés.

Ferrari et tant d'autres, sans oublier *Vaschide* et *J. Lahy*[1] prouvent que le *rythme* a une influence considérable sur la respiration et la circulation.

Ces réactions s'augmentent par l'émotivité.

L'émotivité s'intensifie par les contrastes, or ces derniers seront d'autant plus sensibles que le fond de la mesure et du rythme aura d'égalité; la plus petite modification, par ce fait, deviendra perceptible tandis qu'une mesure flottante, un rythme imprécis, ne s'établissant pas nettement seront cause que les modifications passagères restent inaperçues.

4° Observer les mouvements indiqués par l'auteur.

Ce livre n'étant pas un traité de solfège, je ne puis donner la signification des différents termes ou locutions usités.

Le volume de *Weingartner*, sur l'art de diriger[2], est des plus utile à consulter, renfermant des conseils fort précieux, tels que :

« Il n'y a pas de *Tempo lent,* qui n'exige à certains passages un mouvement plus rapide pour éviter l'impression d'une trop grande lenteur.

« Il n'y a pas de *Presto*, par contre, qui n'exige aussi bien une interprétation tranquille de certains passages, pour ne pas annihiler les moyens d'expression par trop de précipitation.

« ... *Avancer* ou *retenir* dans le tempo ne doit jamais donner l'impression de recul, de choc ou de violence. »

On oublie aussi trop facilement, ou on ignore : que

1. *Les Coëfficients respiratoires et circulatoires de la musique.*
2. Traduction d'Emile Heintz, p. 50 et suivantes.

l'*allegro* était beaucoup plus lent du temps de *J.-S. Bach*, que de nos jours :

Que l'*andante,* est un peu plus lent que l'*andantino,* l'*allegretto* moins vif que l'*allegro*.

Con anima, ne veut pas dire : en animant, mais : *avec âme*.

Il faut se garder aussi de contracter la maladie de la vitesse exagérée.

La grande facilité obtenue grâce à un travail opiniâtre, permet aux doigts d'exécuter les mouvements les plus difficiles avec une aisance et une vélocité des plus remarquables. Les pianistes qui possèdent un excellent mécanisme se laissent souvent entraîner par leurs doigts, ces derniers, *inconscients*, s'emparent de la direction du cerveau qui alors suit sans bien s'en rendre compte.

Cette vertigineuse et grisante rapidité peut attirer un succès d'étonnement, mais elle empêche ceux qui écoutent d'entendre la *musique*.

Leur sens auditif est frappé par un tel flot de sonorités diverses et multiples, qu'il n'y peut plus rien démêler. L'auditeur entend tomber des grappes de notes, tels des grains de millet versés d'un sac, c'est un feu d'artifice d'ondes sonores, une pluie diluvienne de vibrations, se bousculant, s'entre-croisant, et formant un épais rideau empêchant la musique de passer.

Beethoven disait des pianistes : « La vélocité de leurs doigts met en fuite leur intelligence et leur sensibilité. »

(*Marx. Anleitung zum Vortray Beethovenscher Clavierwerke.*)

Ces pianistes à la « 4e vitesse » ont des excuses : ayant de bons doigts, ayant joué leur morceau un très grand nombre de fois, ces répétitions multiples leur permettent d'exécuter les associations de mouvements avec une grande vélocité; l'ouïe s'étant ainsi exercée à entendre vite, ne peut plus leur servir à contrôler l'allure générale, ils croient jouer lentement quand ils dépassent déjà le mouvement trop accéléré.

Les harmonies leur semblent séparées par de longs intervalles, l'œuvre musicale leur paraît froide et vide, ils bousculent alors phrases sur phrases, pour obtenir une sensation de chaleur, d'enthousiasme. Ils sont habitués à la dose et il leur faut chaque jour la forcer davantage.

Leurs nerfs, leurs muscles, leurs centres psychiques subissent les mêmes lois physiologiques que celles subies par tous les hommes. De même que l'organisme accoutumé à un poison (morphine, cocaïne, etc.), éprouve le besoin d'une croissante consommation pour en mieux subir l'action, de même l'instrumentiste habitué aux sonorités si souvent répétées et entendues n'en ressent plus les effets, son organisme n'y réagissant presque plus.

L'unique moyen pour éviter ce danger consiste à laisser reposer les œuvres à l'étude et à varier le répertoire.

5° Observer rigoureusement les indications de nuances écrites par l'auteur.

Bien souvent j'eus la surprise de constater que des *instrumentistes de talent,* des professeurs de chant *renommés*, commettaient l'erreur de confondre : *crescendo* avec *accelerando, diminuendo* avec *rallentendo.*

Crescendo et *diminuendo*, sont des termes d'*accentuation* et *non pas* de *mouvement.*

Crescendo, veut dire *en croissant*, en augmentant la *sonorité*; si un changement d'allure était possible il faudrait qu'il soit exécuté contrairement à ce que s'imaginent et enseignent les redoutables *maîtres*?... dont je viens de parler. *Elargir* un peu avec le *crescendo, animer* légèrement pendant le *diminuendo,* serait plus logique et peut parfois être d'un bon effet. Ce qui s'explique facilement :

— Le *crescendo* augmentant la sonorité, les intervalles entre chaque note sont bien *emplis* de vibrations qui permettent à la rigueur d'élargir le mouvement.

— Le *diminuendo* au contraire, diminuant la *sonorité*, l'intervalle entre chaque note devient plus sensible et pour éviter des *trous*, des *vides* qui les séparent, il serait plus intelligent d'accélérer légèrement l'allure générale au lieu de la ralentir.

Je ne puis mieux faire pour compléter ces indications que de citer à nouveau *Weingartner* :

« De nos jours on est encore obligé de faire remarquer et de répéter dans les meilleurs orchestres que le crescendo et le diminuendo doivent s'obtenir d'une façon régulièrement progressive. »

« Diminuendo signifie *Forte,* crescendo, *Piano*, disait *Bülow*. Il n'y a là qu'une contradiction apparente, car un crescendo joué déjà fort et un diminuendo, piano, n'auraient d'autre résultat que de détruire crescendo et piano [1]. »

Il est bien évident aussi que ces indications de nuances doivent être adaptées aux lieux et places où elles sont inscrites. Certains crescendo commençant sur un pianissimo, ne devront atteindre qu'un simple piano, tandis que d'autres s'augmenteront jusqu'au grand fortissimo.

Tout dépend du caractère de l'œuvre et de l'endroit où ces indications sont placées.

« Il est très important de considérer si une suite *d'accents* se trouve à un passage qui se développe avec une intensité de « son » *égale,* ou bien si ces accents se trouvent au milieu d'un *crescendo* ou d'un *diminuendo*, car alors leur intensité doit croître ou diminuer en proportion [2]. »

Nous ne devons pas non plus oublier que nous faisons de la musique et que cet art étant perceptible par l'entremise de l'ouïe, il est urgent d'attirer l'attention du public vers de *belles sonorités.*

Le charme du son est une des ressources de l'art musical. Or, quels que soient les avis et les goûts, les tendances modernes vers lesquelles on se sent irrésistiblement entraîné, il n'est pas niable ni même discutable que priver l'art d'un

1. Weingartner. *L'art de diriger*, p. 5.
2. *Id., ibid.*, p. 35.

de ses moyens d'extériorisation ne soit un amoindrissement et par conséquent une erreur.

Il est toujours difficile de trouver des formes neuves, des effets nouveaux, en rapport avec les complexités et les exigeances modernes.

Sans doute il est méritoire d'apporter une pierre nouvelle à l'édifice artistique, mais pour cela, il est indispensable de connaître la *tradition* laborieusement acquise par les générations qui nous ont précédées, par tous les courageux et patients efforts d'une longue chaîne ininterrompue de cerveaux d'artistes et de penseurs.

Quelques jeunes compositeurs confondent *tradition* avec *routine*, mêlant ainsi l'admirable et le méprisable, l'intelligence et la sottise, la connaissance et l'ignorance ; ils perdent ainsi des conquêtes qui ont coûté tant de luttes, tant de nombreuses observations à nos savants devanciers.

Il ne suffit pas d'être vrai, sincère, naïf, il faut connaître les formes laborieusement arrachées à la nature et ne s'affranchir du joug des lois qui en découlent qu'avec discernement et conscience. L'homme qui voudrait ignorer les travaux scientifiques antérieurs à sa naissance inventerait peut-être la chandelle tandis que nous en sommes à l'électricité.

Le même précipice d'inconséquence guette l'artiste, qui veut faire table rase de toutes les œuvres du passé !...

Cette chasse à la naïveté est puérile : que dirait-on d'un homme de lettres demandant du *lolo*, un *dada* ?

Les artistes peintres qui ont contribué à la diffusion de telles idées sont à présent débordés par les flots de toute une génération de *sans valeur*, niant la tradition qu'ils ignorent, s'imaginant que le *métier* est nocif, que l'art est facile ils encombrent le monde de productions ne méritant guère d'être ni regardées, ni discutées.

Il est temps que les musiciens prennent garde pour ne pas tomber dans les mêmes errements.

Soyons modernes! Nous est-il possible vraiment d'être autre chose?

Ajoutons des effets nouveaux si nous avons le bonheur de le pouvoir, mais gardons-nous d'appauvrir le langage musical en laissant se perdre des ressources précieuses.

Écoutons ce cri de M. Lucien Greilsamer[1] :

« La musique moderne, avec ses innovations radicales, les changements profonds de son écriture tient notre esprit en éveil constant, et l'absorbe au point que l'ouïe ne devient plus qu'un intermédiaire neutre, ne prenant presque aucune part au régal qui devrait lui être destiné. Elle semble ainsi s'échapper du domaine des sens, et devenir, pour les uns, un pur jeu de l'esprit, un kaléidoscope de combinaisons savantes et ingénieuses, pour les autres, une abstraction sentimentale, dans laquelle il est plus tenu compte des intentions spirituelles que des réalisations matérielles. »

On dit trop souvent que le piano possède des sons tout

1. *L'Hygiène du violon*, édit. Delagrave, p. 53.

faits, ce n'est pas du tout vrai. Nous devons toujours chercher à obtenir une belle sonorité exempte de dureté. *Chopin* était des plus intransigeant à cet égard et ne laissait pas continuer de jouer un élève qui *tapait* le clavier, il souffrait réellement par l'audition d'un son brutal.

6° Soigner les détails, en pensant qu'il n'y a rien d'inutile dans une grande œuvre.

La perfection naît d'une multitude de petites choses, qui, séparément, semblent parfois insignifiantes et qui par leurs successions, diversifient presque indéfiniment le jeu des pianistes.

Que ce travail nécessaire des détails ne vienne pourtant pas faire oublier qu'ils concourent tous à un *effet d'ensemble*.

« Certes, écrit Weingartner[1], il n'y a *rien* dans une œuvre qui n'ait son importance et *chaque* détail a sa raison d'être, mais *autant cependant qu'il est subordonné au caractère fondamental d'unité du morceau, caractère qui doit tout dominer.* »

Enfin pour bien interpréter une œuvre, il est nécessaire de *vivre* avec elle.

Il faut savoir profiter de nos joies et de nos peines, c'est quand nous les subissons le plus intensément que nous devons repenser, ou rejouer, les morceaux ou les passages en rapports avec notre état psychique. Nous sommes en ces

1. *L'Art de diriger*, p. 19.

moments plus aptes à vibrer à l'unisson du compositeur, nous percevons des nuances plus subtiles, plus vraies, nous comprenons mieux l'émotion qui précéda et dirigea sa conception. Nous trouvons alors les sonorités impossibles à noter, auprès desquelles l'écriture n'est qu'un grossier canevas.

C'est pourquoi le professeur doit choisir des morceaux en rapports avec l'âge et la mentalité de ses élèves.

Un ouvrage entier consacré à l'interprétation serait insuffisant pour traiter cet important sujet.

En l'être de génie viennent se refléter toutes les émotions, toutes les aspirations humaines. Chaque compositeur est un microcosme. C'est par lui que se fait connaître tout l'inexprimé qui pleure ou chante dans tous les cœurs. Il est le foyer où viennent se condenser les mille petites brindilles, dont les flammes à peine visibles séparément, constituent par leur agglomération l'intense fournaise dont la lumière dissipe les ténèbres qui nous étouffent, dont la chaleur réchauffe nos élans d'enthousiasme, trop souvent transis par la logique rigide et glacée de l'intérêt.

« *Beethoven*, s'écrie V. Hugo[1], c'est l'*âme allemande*! »

L'artiste est le prêtre de *la religion*. *La religion* (religare) celle qui unit les hommes — ne peut être que *l'Art*, les autres en sont une émanation ou une flétrissure.

« L'esprit humain a une âme, cette âme est l'idéal.

1. *William Shakespeare*, p. 77.

« L'art suprême est la région des égaux.

« La musique est la vapeur de l'Art. Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est aux ondes. » V. Hugo[1].

La musique entre pour un cinquième dans l'essence même de l'intelligence, puisqu'elle développe un de nos sens les plus précieux.

On a dit souvent qu'elle rendait meilleur, je ne veux pas contredire absolument cette séduisante proposition, mais alors supprimons les marches guerrières! — S'il n'est pas entièrement prouvé qu'elle augmente la somme de bonté sur la terre, il est au moins évident qu'à notre époque de morale utilitaire, à l'aurore de l'agonie des dieux, elle peut être d'un précieux secours pour atténuer ce que l'instruction et l'éducation mal appliquées ont encore de sécheresse; mieux que les arts dits plastiques, la musique est le langage du sentiment, de la tendresse, de l'amour. Elle ne connaît pas de frontière — elle est le *langage universel*.

Je ne puis me priver du plaisir de citer la pensée d'*Epicure*, si bien comprise et traduite par Guyau : « Des plaisirs de la vue ou de la forme (τας δια μορφῆς) n'est pas absent tout sentiment esthétique; quant aux plaisirs de l'ouïe, encore plus purs, ils touchent de plus près à l'âme; ne sont-ils pas produits par une simple vibration, par un

1. *William Shakespeare*, p. 77.

mouvement d'atomes. Or, le mouvement est peut-être dans la matière ce qu'il y a de moins matériel[1]. »

L'art est nécessaire à la *vie*, celui qui ne vibre pas par lui ne vit pas intégralement et c'est un des devoirs de l'Éducateur que de préparer l'enfant à *voir*, à *sentir*, à *vibrer*, il doit lui donner cette joie : d'*aimer la beauté*, cet idéal éternellement poursuivi et qui ne sera jamais absolument défini !

La musique polyphonique, dernier-né des arts, probablement le plus ancien en tant que rythme et mélodie, entraîne aux sentiments collectifs. C'est elle le *grand symbole*, qui par sa netteté de fond et son imprécision de détail, permet à tous ceux qui l'écoutent, tout en frissonnant collectivement par elle, de poursuivre individuellement leur rêve de joies et de douleurs.

— Émotion collective avec adaptation individuelle. —

L'art musical est le plus répandu, mais hélas, si chacun se croit capable d'en parler, ceux qui le peuvent raisonnablement, légitimement, sont rares, même parmi les musiciens.

Qui donc oserait donner à un ingénieur, son avis sur la construction d'un pont s'il n'a, par ses études, acquis ce droit? Et nombreux sont ceux qui n'hésitent ni à critiquer ni à louanger une œuvre musicale, quoique étant incapables de solfier !

Puis, on parle *de la musique* et de là aussi vient le mal :

1. *La Morale d'Épicure*, par Guyau, p. 31.

il n'y a pas *de la musique*, mais *différents genres de musique*, si dissemblables entre eux que le même titre ne peut leur convenir.

Celui qui eut assez de courage et de persévérance, un amour de l'art musical suffisamment intense et durable pour se condamner à *se faire des doigts*, à gagner à l'aide d'un travail quotidien, la technique indispensable et dont les efforts pour l'acquérir sont si pénibles aux natures *artistes,* celui-là dis-je, doit aussi avoir le respect de son talent et ne le consacrer qu'à l'étude des belles œuvres. Il ne doit pas descendre jusqu'aux instincts bas et vulgaires, mais au contraire attirer à lui et faire monter ceux qui, enlisés dans le fossé, aspirent à quitter la boue pour contempler la pure lumière, les prés et les fleurs.

Évitez de partager l'erreur, si répandue, qui consiste à croire qu'un professeur quelconque et de peu de valeur est très suffisant pour les débuts. C'est là une trompeuse économie. Si les conseils sont mauvais, les habitudes contractées sont mauvaises. Il faut ensuite plusieurs années de travail pour se débarrasser des défauts enregistrés et encore ne le peut-on pas toujours complètement.

Ce calcul des parents parcimonieux est doublement erroné. Non seulement l'enfant devra consacrer beaucoup de temps pour *détruire* avant de *reconstruire*, le prix des leçons nécessaires à ce travail dépassera celui qui eut été demandé par un professeur de valeur, mais de plus, il est à craindre que l'élève découragé, s'il aime encore *entendre* de

la musique, ne veuille plus la *travailler*, ou n'apporte plus à son étude les soins et l'ardeur indispensables, bien heureux encore si son goût artistique n'est pas à tout jamais faussé.

Que dirait-on de parents qui nourriraient leurs enfants avec des détritus, parce qu'ils sont jeunes, se réservant plus tard quand ils seront plus grands de leur donner une alimentation saine et abondante. Si ces pauvres petits ne mourraient pas empoisonnés, il est certain que toute leur vie leur organisme débilité se ressentirait de cette mauvaise nourriture des premières années.

Il en est de même pour l'étude du piano, on souffre toute sa vie par la faute des leçons quelconques reçues durant la première jeunesse.

Dans un ouvrage consacré à l'enseignement des enfants, j'insisterai sur cette vérité, ainsi que sur les dangers d'un travail excessif tant au point de vue de la santé physique qu'au développement du sentiment musical.

Fuyez le professeur disant qu'il est ennuyeux de donner des leçons, car il avoue ainsi son incapacité. De quel enthousiasme pourra-t-il faire vibrer ses élèves s'il dort ou bâille d'ennui. Il étouffera le feu dont il devrait intensifier la flamme.

Pour faire revivre l'œuvre d'un Maître il faut avoir un mécanisme capable de réaliser les sonorités que nous pouvons concevoir. Le devoir du professeur est donc avant toute autre chose d'enseigner à ses élèves quels sont les

moyens dont ils peuvent et doivent disposer, pour acquérir cette fidélité de mouvements, de pressions, de dosages d'attaques nécessaires pour toute bonne interprétation

J'ai toujours constaté que mes élèves avaient ce que l'on appelle un *bon style*, résultant uniquement d'une étude consciente, intelligente, rationnelle, d'un mécanisme leur permettant d'obtenir les sonorités qu'ils désiraient.

Si le travail était bien conduit, si on n'augmentait pas stupidement les heures d'études et si on les réduisait au minimum, en leur donnant le maximum d'utilisation, abandonnant les répétitions oiseuses, — si préjudiciables au sentiment artistique, — il resterait du temps pour donner conjointement à l'étude pianistique quelques notions indispensables d'harmonie et de contre-point. Nous aurions alors des musiciens, quelquefois même des artistes, là où souvent nous ne trouvons que d'insupportables jongleurs.

Il est surprenant, à notre époque où la science a réalisé de si positifs progrès, de constater que l'enseignement des instruments est demeuré aussi empirique, aussi indifférent à toutes les connaissances capables de l'aider et de le faciliter.

Il y a des êtres extraordinairement doués qui, quels que soient les premiers enseignements reçus atteignent aux plus hauts sommets de l'Art, — mais j'oserai dire que notre devoir de « Professeur » consiste à développer en chacun les qualités latentes ; le sujet le moins doué, le moins artiste est intéressant à faire travailler et nous devons par notre

méthode *adaptée* à son *tempérament*, à ses *aptitudes,* à ses *désirs*, l'aider à connaître les joies intimes de l'Art.

Nos efforts et nos pensées n'ayant de valeur que celle que nous leur attribuons, parmi toutes les illusions, tous les assujettissements, toutes les inutilités de la vie : L'Art n'est-il pas notre plus beau hochet? Celui qui donne une valeur à nos larmes, une grandeur à nos sourires!

Venant de l'inconnu, perdus dans l'inexplicable, entraînés fatalement à la poursuite de l'énigme inconnaissable! découvrant ou devinant, imaginant ou pressentant le *Comment*, sans jamais entrevoir le *Pourquoi!* — les splendeurs de l'Art nous élèvent au-dessus de nous-mêmes, ses radiations bienfaisantes, propices à la quiétude enviée, sereinisent nos êtres.

Il demeure!... Toujours égal à lui-même — *Supra Terrestre* — *Supra Progrès.*

Les préoccupations varient, l'Évolution des êtres et des choses poursuit sa course vers le mirage du but impossible.

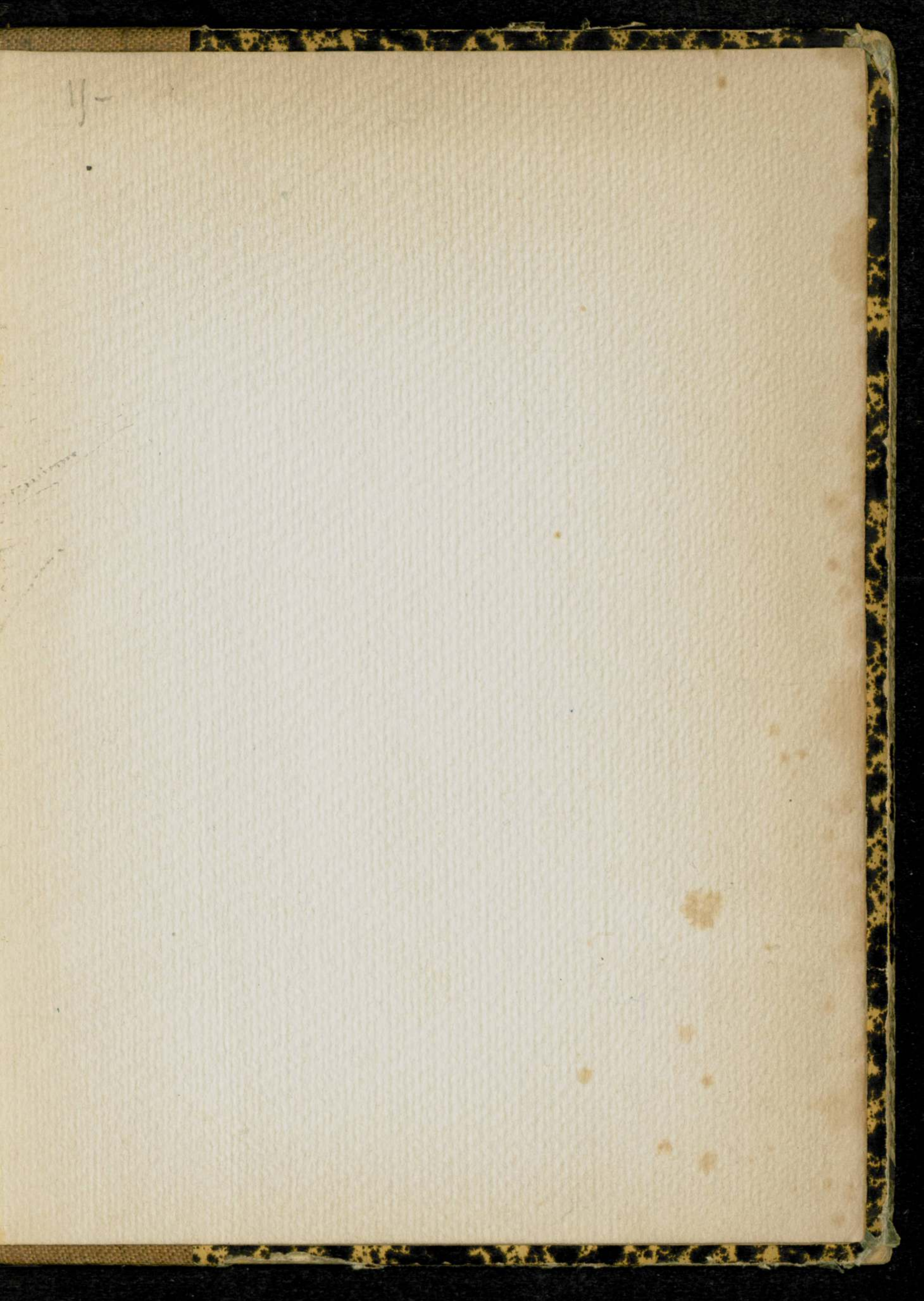
Dans l'incompréhensible tourbillon, où l'instant qui passe jamais ne revient, il n'est qu'un point fixe : — L'ART!

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES TABLEAUX SYNOPTIQUES



INDEX ALPHABÉTIQUE



15-4-8-9 (rev. 42 Toll) -154 -9 - 188 - 196



